الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

الجمالي والفني عند هــيــجــل

دراسة تاريخية تحليلية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة

من إعداد الطالب : بوروينة محمد

ضاء لجنة المناقشة:

الاسم	الرتبة	الصفة	الجامعة
د. بهادي منير.	أستاذ محاضر.	أ رئيسا.	جامعة وهران.
د. قواسمي مراد.	أستاذ محاضر.	أ مشرفا ومقررا	جامعة مستغانم.
د. حمادي حميد.	أستاذ محاضر.	أ مناقشا.	جامعة وهران.
د. درّاس شهرزاد.	أستاذة محاضرة	أ مناقشة	جامعة وهران
د. بودومة عبد القادر.	أستاذ محاضر.	أ مناقشا.	جامعة تلمسان.

السنة الجامعية 2011 -2012

كــلمــــــة شــكــر

كلمة شكر إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز

عملي هذا، وبداية مع الدكتور بن مزيان بن شرقي و الدكتور قواسمي مراد

فبحكمتهما زُرعت فينا روح الصبر والمجادلة في البحث العلمي.

كما أخص بالذكر عرفانا وتقديرا السيد المشرف على مشروع الماجستير الدكتور بهادي منير.

كما أتفضل بالشكر الجزيل إلى السادة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم عناء قراءة هذا العمل.

الإهـــــــــــداء

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أهدي ثمرة جهدي إلى أبي وأمي حفظهما الله.

إلى الزوجة وابنتيَّ آلاء وفاطمة.

إلى كل إخوتي وأقاربي...........

إلى جميع أساتذتي وأصدقائي.........

مقــدمــة

مــقدمــة

إن مفهوم الجمال يتطلب البحث عنه منذ العصور القديمة، وبيان أسلوب تفكيرهم. كما أن فلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة، إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتتجلى جوانبها. ولهذا يتطلب مفهوم الجمال البحث التاريخي لتطوره، فلقد كان فلاسفة اليونان قبل أفلاطون من الطبقة الأرستقراطية، ولذلك كانوا يفضلون الفن الذي يصور ويمثل المواضيع التي يستمدها الفنان من أساطير الآلهة.

أما في العصر الحديث يرى فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني. ولكن لأسباب اجتماعية وأخلاقية و دينية حدث في بعض المجتمعات نوع من الاختزال لمفهوم الجمال، وكذلك للإحساسات الجمالية المرتبطة به. وكذا ظهور إشكالات لا حصر لها بالنسبة لموضوعات علم الجمال.

هنا نتساءل عن مدى حاجتنا إلى البحث في جماليات هيجل بالذات. وماذا يضيف ذلك إلى الواقع الثقافي الراهن لدينا؟

سنبين من خلال هذا البحث محاولة هيجل دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر. ليقدم فلسفة في الحضارة الإنسانية. ويضع أسس لدراسة الوعي الإنساني وتطوره. كما أنها محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالي من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الأفكار في تاريخ الفن، وأشكال إبداعات الفن. مما يجعل المهتم بدراسات هيجل يجد مجالا خصبا، إذ إن أفكاره ليست جديدة تماما. لكن الجدة والعمق في العرض التركيبي الذي يقدمه هيجل، فمثلا فكرة الكلية في الفن ترجع إلى أفلاطون و أرسطو. أما الجديد في فكر هيجل فيكمن في تقديمه لفكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الإبداع والاغتراب.

فهو يدرس الفن كنشاط إنساني يٌعبر عن الحقيقة. وهنا يسعى للإجابة عن سؤال هام وهو كيف يمكن للفن أن يُعبر عن الحقيقة؟

في إجابته عن هذا السؤال يكتشف حقيقة الفن. ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات المختلفة. ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن، بل يتجاوزها إلى تقديم دراسات نظرية خالصة لكل فن من الفنون. والسمات الخاصة لكل فن في عصوره المختلفة.

كما أن الجمال ينحصر عند عدد كبير من علماء الجمال في البحث في ظواهـــــر الفن ولا تتجاوز ذلك إلى ما سواه من نشاطات الإنسان، ولكنها عند آخرين لا تقف عند حدود الفـــن، وإنما تتخطاه إلى كل شيء جميل فالجمالية بالتالي لا تستهدف الفن فحسب، بل تتعداه إلى الطبيعة، وإلى جميع كيفيات الجمال. فالجمال كما يكون في الفن كما يكون في مصدر الفن الإنسان والطبيعة. والجمال معناه: الحسن والبهاء،[1] أي حسن الأفعال كامل الأوصاف والإدراك الجمالي لا يرقى إلى درجة " الفلسفة الجماليّة، إلاّ عندما يتهيأ للمفكر رؤية جمالية للفن تتأسس على رؤية فلسفية شاملة للكون والإنسان والحياة. إن الجمالية هي النظرة الفلسفية إلى الفن وقضايا الإبداع عامة. وأما ما دونها من نظرات أو تأملات في الفن فليست تدخل في نطاق الجماليّة بالمعنى العلمي للكلمة، وإن تكن مراحل أولى لازمة في تكون الجماليّة وتطورها نحو التكامل الفلسفي وارتباطها بشمولية الفلسفة ومنهجيتها والإدراك الجمالي يرقى إلى درجة الفلسفة الجمالية، لاستناده على رؤية فلسفية شاملة للعالم بكل مكونّاته، فالرؤية الجماليّة متماسكة ترتبط فيها النتائج بالأسباب ارتباطاً دقيقاً.

[1] جيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات فلسفية عند العرب ، مكتبة لبنان. ناشرون. ط1. 1998م، ص 201.

من هنا كان موضوع بحثنا هذا (الجمالي و الفني عند هيجل) كخطوة لتناول مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث، حيث كان مذهب هيجل إيذانا ببداية عهد جديد للانطلاق الروحي في الفن، والذي لم يسبقه فيه أحد، وهذا ما تشهد به محاضراته في علم الجمال التي صدرت عام1835م.

كما أن هذا الموضوع له قيمته المعرفية سواء كانت معرفة جمالية أو فلسفية. كما قد تنطوي عليه بعض الرؤى الإستعجالية، فتجعل منه مبحثا محدودا مقفلا. إن لم نقل أنها تحرق مراحل هامة وضرورية لفهم فترات تاريخية متباينة الخصوصية، وقواعد معرفية متشابكة، تتلاحم جميعها في تشييد أسس فلسفة الجمال وبِنَاءاتها وتطور هرمها. كما أن مثل هذه الأحكام المسبقة تغفل ما لهذا الموضوع من تأثير على باقي العلوم وأنماط المعارف. خاصة ما تعلق منها بالنشاط الإنساني والفكر الجمالي وما له من أثر على تطور الفن.

هذه الأسباب والصوارف، جعلتنا نسلك منهجا ثنائيا، يتميز بصبغة تاريخية من جهة، وبصبغة تحليلية من جهة أخرى. فما هي مبررات هذا الاختيار؟

إن اختيار المنهج التاريخي يعود لكونه منهجا علميا مناسبا، يتوافق مع طبيعة موضوع البحث العلمية، فهو يسمح لنا بإجراء مقاربات ومقارنات طيلة فترات البحث ولأن الموضوع يتعلق بتحليل وثائق تشمل معلومات قد تختلف في الفترة التي ظهرت فيها أو في الحقب التاريخية المتعاقبة. أما عن مبررات اعتمادنا طريقة التحليل، فيعود إلى أن العمل التحليلي له وظيفة تتمثل في شرح وتشريح الجمال والفن كما قدمه هيجل، وبيان المهام العامة المسطرة للفكر الجمالي الهيجلي وفق نسقه الجدلي. مع تحليل القراءات التاريخية المختلفة والمتلاحقة لفكرة هيجل. إضافة للتعليق على هذه القراءات وبيان نُظمها ومهامها. ومن هنا كان هذا المنهج مطابقا لبحثنا "الجمالي

والفني عند هيجل" ويجسد مضمون هذا المحتوى حوصلة من التساؤلات والإشكاليات العامة والجزئية على الساحة الجمالية والفنية. كانت بمثابة الحافز الرئيس الذي شجعنا إلى نسج خيوط هذا البحث والذي يهدف إلى الإجابة على ما يلي:

أولا وعلى مستوى الإشكالية العامة والمحورية لهذا العمل فتتمثل في: ما الذي يحدد الآخر الفن أم الجمال ؟ وما هو تصور هيجل للفن والجمال؟

كما ترتبت عدة تساؤلات جزئية لا تقل أهمية أثناء عملية تبيين التصور الهيجلي الخالص لعلاقة الفن والجمال، وهي كالتالي ماهي أبرز القراءات التاريخية للفن قبل هيجل؟ ثم ماهي أبرز المناهل التي أخذ منها هيجل في فكره الجمالي؟ وما هي أبرز خصائص فكرة هيجل الجمالية؟ كيف فهم هيجل مسائل الفن المعاصر لزمانه ؟ وما هي منابع فكره الجمالي؟

ما هي إمكانات فلسفة الفن الهيجلي ؟ أي كيف وظفت التصورات الهيجلية في الفكر الجمالي بعد هيجل؟ وللإجابة على هذه التساؤلات تمّ تقسيم البحث إلى ثلاث فصول أساسية، أولا مرحلة تأسيس ما قبل هيجل وتطور مفهوم الجمال والفن من خلال قراءات تاريخية حتى فترة كانط، ثم انتقلنا إلى بلورة الفكرة في الفصل الأول من خلال التصور الهيجلي للجمال وتبيين الفرق بين الفن والجمال. وحاولنا في الفصل الثاني تبيين التصور الهيجلي الخالص للفن وهل هو تصور منفصل عن التصور الأفلاطوني والأرسطي؟ وكيف يعبر الفن عن المطلق ؟ من خلال تبيين أنماط الفن عند هيجل وتصنيفه للفنون الجميلة، لنخلص للفصل الثالث إلى إمكانات فلسفة الفن الهيجلي من افتراضات وانتقادات. من خلال عدة قراءات.

أود في ختام هذه المقدمة أن أشير إلى بعض الصعوبات التي واجهتها في بحثي هذا والمتمحور حول الجمالي والفني عند هيجل وهي:

- الكتب المترجمة المتوفرة فيها تضارب في تحديد المفاهيم والمعاني للمصطلحات الهيجلية.

- صعوبة تذليل معاني النصوص الأصلية لهيجل. وقوة المصطلحات في الفكر الجمالي الهيجلي خاصة والفلسفة الهيجلية عامة. مع اختلاف القراءات.

في الأخير نأمل أن يكون بحثنا مساهمة إضافية وتوضيحية في البحوث السابقة. كما نأمل أن لا يضع قطيعة معها. بل يكشف عن جهود فكرية متجددة تضع فيما بينها جسور تواصل أخرى، تؤسس لروح التكامل بين مشاريع البحث الأكاديمي الذي هو مقصدنا، مع أمل أن تكون فصول هذا البحث وما يتضمنه من مشكلات فلسفية ظاهرة وباطنة سببا لإثارة روح البحث والمثابرة لغرض تطوير مشاريع علمية أخرى.

مـدخـل عـام

1) الوعي الفني والجمالي قبل اليونان.

إذا نظرنا إلى تاريخ الفن نجده قديم قدم الحضارة الإنسانية ، ومنه يقول ارنست فيشر << إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري 1>>.

أي أن الفن* هو أداة تعبيرية عن نشاط إنساني إيداعي، إذ تكمن قيمة الفن عند البدائي فيما كان يصنعه من أدوات يكمل بها بقائه كالأسلحة والحجارة الصلبة والكهوف كما أن الإنسان البدائي لم يكن يفصل بين الفعل الحقيقي والتمثيل السحري له ،فعندما كان يصور حيوانا يعتقد أنه أنتجه حقيقيا.[2] كما كان وجوده (الفن)مقرونا في الحضارة الشرقية بهيمنة الدين(الفكرالثيولوجي واللاهوتي) فيها على الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ما ميز هذه المرحلة بالزخرفة والابتعاد عن الحقيقة والعالم الواقعي، فنجد الفن المصري يعبر عن الصلة بين الفن والدين من خلال الاهتمام بصناعة الأواني الفخارية المزينة، والفؤوس والأدوات والحُلي. ليتم وضعها في المقابر. كذلك تطور فن العمارة كان شاهدا على تطور العقيدة عندهم من الدفن في

---

[1] ارنست فيشر ،ضرورة الفن ، تر أسعد حليم ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص21

* Art في اللغة العربية الحال، والفن الضرب من الشيء والجمع أفنان وفنون،يقال وعينا فنون النبات وأصبنا فنون الأموال .كما تعني الطرد ومنه فن الإبل يفنها فنا إذا طردها، كما يقول الجوهري فنًا أي أمرا عجبا، التفنين التخليط، والفنون الأخلاط من الناس.

أما الفن بالمعنى العام فهو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُمي الفن بالفن الجميل، أما إذا كانت غايته تحقيق الخير سُمي بفن الأخلاق، أما إذا كانت غايته تحقيق المنفعة سُمي بالصناعة.أنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج3، ط3، بيروت، 1994م،ص326، 327.

[2] هاوزر أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ ،تر:فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكى، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1998. ص18-19.

الحفرة فالمصطبة فالهرم المدرج ثم الهرم.[1] كما نجد أن النحت كان عندهم مصاحبا لفن العمارة، حيث نجد التماثيل داخل العابد.

من هنا يتبين لنا مدى التقدم الفني والوعي بالجماليات رغم أن الجمال* عندهم كان مكرسا للمعابد.

أما الجمال مع الإغريق فكان وليد فلسفتهم و التي كان لها طابع خاص، حيث حاولت الفصل بين الإنسان ومفهوم الكون، إذ نجد أن العقل كان طريقا لحرية الإنسان وتغلبه على قوانين الطبيعة والتواصل إلى التقدم والإبداع ومنه تميز الفن الإغريقي بـــ:

1. الانسجام الرياضي والتناسب في الأحجام والنسب المتناسقة والحركة والحيوية خاصة في الجسم الإنساني.

2. النزعة الإنسانية وجعل الإنساني مقياسا للجمال.

3. الوقار والعظمة الأخلاقية.

كما كانت القيم الدينية عندهم مرتبطة بأشكال الطبيعة، وبالتالي لم تكن خوفا من القوة الغيبيـــة كما كان الحال عند الأديان البدائية، مما جعل من الفن معرفة حية وروحية، وأصبح الجمال نموذجا حقيقيا إذ أصبح الفن إبداعا على الأبنية والملاعب

---

[1] د/علي عبد المعطي محمد، و د/ راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص15.

أنظر صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ج2، 1971م ، ص8و9.

* الجمال والبهاء والزينة في كل وجود هو أن يوجَد وجودَه الأفضل ،ويحصل له كماله الأخير ،وإذا كان (الوجود) الأول وجوده أفضل الوجود ،فجماله فائت الجمال كلَّ ذي الجمال ،وكذالك زينته و بهاؤه ثم هذه كلها في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته ،وأما نحن ،فإن جمالنا وزينتنا وبهاءَنا هي لنا بأعراضنا، لا بذاتنا، وللأشياء الخارجية عنا ،لا في جوهرنا ة فهو يقع على الصور والمعاني، أنظر د/جيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات فلسفية عند العرب، ص 201. وسمي الجمال في اللغات الأجنبية esthétic–que وهي مشتقة من كلمة (Aesthesis) اليونانية وتعني الشعور أو الحس الإنساني ونشاطاته الجمالية

الرياضية والمسابح البيوت. فنجد أنَّ الفنان الإغريقي سعى دوما إلى تحقيق التناسق والتوافق في أعماله الفنية، وذلك ضمن نظاما مُوَحدا ينظم مقياس الأشياء، وهنا أصبح الفن عند الإغريق هو الجمال القائم على الوحدة،[1] وقد حاول الفنان الإغريقي كذلك نقل المفاهيم الجمالية والمعطيات النفسية والفيزيائية، ومن هنا نلاحظ أن الفن الإغريقي حاول تمجيد الجمال الجسماني والقوة والشجاعة الوطنية .

جعل هذا الفن يرتبط أكثر بالحياة ، ومن أهم القائلين بهذا هوميروس والذي نجده يستعمل تعابير التناسق والجمال، رأى أن كل ما هو جميل ومتناسق ورائع هو واقع، وبالتالي يستطيع الإنسان أن يفهمه ويلمسه بحواسه، واعتبر أن الفن حرفة. كـــــما اعتبر أن الشئ الجميل هو الشئ الواقعي الذي نحسه بحواسنا .

أما فيثاغورث الذي عاش في القرن6 ق م ، اعتقد أن العالم مشكل من أعداد، والعدد يقابله شئ في الواقع، معيار الجمال عندما يكون الانسجام(Harmonies)[*] أي تنسجم الأعداد التي تشكل الأشياء ، ولا يوجد جمال عند نفور الأعداد [2] ، لقد كان فيتاغورس موسيقيا واعتمد في تحليله هذا على الموسيقى فلاحــظ الألحـــــان التي تنتج من الأوتار ووجـــــد أصوات مرتفعـــــة وأخرى منخفضة، هناك تناقض ولكن

---

[1] د/علي عبد المعطي محمد، و د/ راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، مرجع سابق. ص20و21.

[*] تعني في اللغة العربية جريان الماء، فنقول انسجم الماء والدمع ومنه انسجم الكلام انتظم، والانسجام عند البلغاء أن يكون الكلام لِخلُوه من التعقيد مُتحدِرا كتحدُر الماء المنسجم، والانسجام بالمعنى العام هو أن تُنظم أجزاء الشيء وتأتلف ولا تتنافر وتتجه لغاية واحدة، فهو إذاً وحدة في كثرة ،أما بالمعنى الخاص هو ائتلاف الألحان أو التأثير الجميل الذي يُحدثه في النفس سماع عدة أصوات موسيقية في زمن واحد.

أنظر: صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ج2، 1971م. ص159 و160

[2] إ/نوكس ، النظريات الجمالية (كانط –هيجل –شوبنهاور)،تر :د/محمد شفيق شيا ،منشورات بحسون الثقافية . 1985م.

عندما تأتي منســــجمة يتألف من هذه الأصـــــوات في الأخير قطعة جميلة يعني أنه وجد انســــجام بين مجموع هده الأصوات، إذن الشيء الجميل بتآلف الوحدات.

ما أثار اهتمام **فيثاغورث** هو الدور المنوط للفن حيث يرى أنَّ على الفن أن يلعب دورا اجتماعيا، وأن يوظَّف في خدمة الإنسان، فالألحان الجميلة الرائعة مثلا تذهب من الناس الشـــــر والكراهية ،وتزيل الغضب والخوف ،إذا هي تهدئ من انفعالات الإنسان أي الفن رسالة، أما **هيرقليطس** الذي رأي أن النار عِلة الأشياء ،وأن الجمال هو صفة للعالم الواقعي الملموس، وهو تناسق وحدة الأضداد، هذا ما يفسر لنا أن الطبيعة ربطت بين الأضداد مثلا بين الذكر والأُنثى، كما نجده في الفنون التشكيلية فمثلا في اللوحة الواحدة تداخل الأبيض بالأسود ،وكذا في الموسيقى فهناك تناسق بين مختلف الأصوات المنخفض والعالي، وبالتالي المضمون الجمالي للتناسق يكون أكثر جمالا كلما كانت الأضداد مخفية أكثر.[1] وهذا يفسر قوله بالمبادئ الثلاثة التي قررها هيرقليطس [2]هي:

1. الانسجام هو دائما نتاج التقابلات ولهذا فإن الحقيقة الأساسية في العالم الطبيعي هي الكفاح.

2. كل شيء في حركة مستمرة وتغير فنجده يقول " لا تستطيع أن تنزل في نفس النهر مرتين ...لأن مياهاً جديدة تتدفق فيه ".

3. العالم نار حية دائمة البقاء.

2)- المثال اليوناني للجمال :

---

[1] غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية، جروس بريس ، طرابلس ، لبنان ، ط1، 1996، ص 40- 41 .

[2] د/عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ج2،ط1، 1984م،ص524 و525.41.

الجمال والفن عند سقراط (Socrate):

للجمال علاقة وثيقة بالأخلاق وكل فن جميل، إذا الفـــن تقلـــــيد ولكنه ليس عملا حرفيا، حيث نصنع الجمال من مجموعة الأشياء المتنافرة. فالنحت مثلا قادر على التعبير لأنه ينقل جمال النفس الحقيقي، المقصود هو بلوغ الروح الجوهري من وراء أغشية الجسد، إذا هنا استخراج صور الجمال الموجودة داخل النفس فنحاول أن نُشكل مثالا ونموذجا للجمال، وعلينا كذلك نقل المشاعـــر ونبرز في منتوجاتنا جانب الأحاسيـــس .ربط سقراط الفن بالأخلاق (الحق - الخير- الجمال) فالجميل لا يكون إلاَّ خيرًا، وكذا ربَط بين القيمة الجَّمالية والقيمة الأخلاقية لذا نجد سقراط" يبشر بجمال هذه الفضيلة، ويقيم الحوار على ضوء العقل لحاجة الفرد للمعرفة. فلا تنمو المعرفة إلاَّ بنمو عقله وحسِّه وقوته، ولا يتم ذلك إلا بمساعدة التعليم فهو مجد المدينة"[1].

إذا الجميل عنده هو الذي يرتبط بمنفعة علاقة مع الخير العام، إذا أدت الأشياء الأهداف التي وُجدت من أجلها تكون جميلة ،وبالتالي حاول سقراط الهبوط بالروح لاستنباط الحقائق الأساسية الكامنة في أعماق نفسها فتصبح قادرة على المعرفة ،وتبدأ المعرفة من خلال التخلص من الأفكار المسبقة ،بإظهار بطلانها ،وإظهار الخصال الحميدة كالاعتدال والعدالة...الخ،وحسن استعمالها حتى تتحول إلى فضائل لذا نجده يقول " اعرف نفسك" [2]، فالمعرفة بالقيم الخلقية (الفضيلة، الخير، الجمال) لا تكون عند الذين يُعَلِمون الخير، ولكن عند من يملكونها، فالإنسان لا يستطيع أن يعمل إلاَّ إذا عَرَف ما هو الخير، وبطبيعته يقصد الخير لنفسه ويكره لها الشر، وبتوحيد الفضيلة و

[1] غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية،جروس بريس ،طرابلس ،لبنان ،ط1، 1996 .ص49

[2] د/مصطفى حسيبه، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م، ص263-264

المعرفة نصل إلى أساس المعرفة الجمالية. إذا عــنــــد سقراط كل فن جميل ،لأنه ينقل جمال النفس الحقيقي [1].

الجمال والفن عند أفلاطون:(Platon)

مما لا شك فيه أ موقف أفلاطون من الجمال والفن ما هو إلا ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية التي اتجهت نحو غاية أخلاقية واحدة ،هي الطهارة الروحية واستيلاء الحقيقة من النفس (maïeutique)، وطرح كل القيم المادية والدنيوية التي ازداد الإحساس بها في عصره، والمتميز بالديمقراطية الأثينية ،إذا من هنا نلاحظ أن فلسفة سقراط ما هي استجابة عكسية لكل القيم الدنيوية والمثل الجمالية السائدة في هذا العصر. وهاته الاستجابة العكسية تَولد منها اتجاه مضاد لها، تجسد في التشدد الأخلاقي و الاتجاه العقلي المستند إلى قدرة جدلية(dialectique)، فائقة ، اشترك فيها سقراط مع من عاصره من السفسطائيين ،والذين بدورهم هاجموا القيم المتوارثة في دعوى منهم إلى التغيير والتطوير في كل أنحاء الحياة. فنجدهم يحاولون إثبات أن الإنسان هو مقياس كل شيء، والأشياء تختلف باختلاف نظرة الإنسان إليها، وبينوا أن مفاهيم: الحق، العدالة، الجمال...الخ، ليست ثابتة ولا مطلقة، بل هي ناتجة عن اتفاق الناس حولها، كل هذا لم يتقبله سقراط وقابله بنوع من النقد و السخرية، ورأى أن هذا التجديد اللاحق بالفنون لا يرمي إلى الفضيلة الأخلاقية بقدر ما يهدف إلى متعة المتذوق والتأثير فيه، فكان سقراط دائم النقد للمفهوم الحسي للجمال ، حتى أنه ذهب إلى التوحيد بين الجميل و الخير و النافع.

أفلاطون ذلك التلميذ الوفي قد سار على نهج أستاذه، فنجده يكمل مسيرته في هذا النقد، ونجده يتّهم الفنانين وعلى رأسهم الشعراء بإفساد النفوس و تضليلها. لقد مرت

---

[1] غادة المقدم عدرة ،المرجع السابق . ص96و97

فلسفة أفلاطون بأطوار مختلفة مما أدى إلى ظهور أراء جديدة في الفن، نابعة عن الروح الأفلاطونية ذات الطبيعة الشاعرية الفياضة التي تحررت من قيود العقلية السقراطية المتجهة للإصلاح الأخلاقي فحسب، ومن هذا القبيل نجد أن نظرية المثل الأفلاطونية تجاوزت الحوار العقلي إلى الحدس والرؤية الميتافيزيقية [1].

كانت نظرية أفلاطون في الفن وتصُوره للجمال مسايرة لنظريته في الوجود والمعرفة وتصوره للحقيقة. وتزداد النزعة الإعتقادية التو كيدية عنده ، ويزداد الاتجاه نحو الإيمان والإلهام والتجربة الميتافيزيقية.

يقف أفلاطون موقفين متعارضين من الفن، حيث نجده يُقِر أنه سحر، ولكنه سحر يُحرر من كل سطحيته، كما أنه جنون و هذيان ينقلان إلى عالم آخر، هو ميدان المرئيات، وهو المثل الأعلى، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة، حيث نجده ينتقل من جمال الأجسام إلى جمال النفوس، ومن جمال النفوس إلى جمال الصور العقلية أو المثل العقلية، والجمال عند أفلاطون في مرتبة ثانية بالنسبة إلى الحقيقة والخير، ويؤكد أن الجمال يتجلى في المحسوسات، والمحسوس عند أفلاطون في مرتبة دنيا بالنسبة إلى المعقول الذي إليه الحق والخير.[2]

من هنا كان أفلاطون يذم الفن لأنه صادر عن إلهام، وعن قوة لا عقلانية، ولكنه سرعان ما أقر أن الفن الملهم بالحدس كالفلسفة الملهمة بالحدس وبالرؤية المباشرة للحقيقة أكثر تعبيرا عن الجمال و توجيها إلى الخير. لذلك فـــــنقد أفلاطون للفن اتجه نحو الفن الباحِث عن لذة المتذوق، والمعبر عن الواقع الحسي المتغير، بينما يُشيد بنوع مثالي من الفن المفصِح عن الحقائق المثالية القائمة في العالم الروحاني المثالي

---

[1] د/أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)دار قباء للطباعة والنشر. القاهرة، 1997. ص26-27.

[2] أفلاطون. محاورة فايدروس أو عن الجمال، ترجمة د/أميرة حلمي مطر. دار غريب للطبعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 2000. ص7-8

المفارق، فنجده يذُم الشعر الدرامي السائد في عصره عند شعراء التراجيديا، في حين يمتدح الشعر التعليمي الملحمي، كشعر "ترتايوس " و "بنداروس" الذي يمجد البطولة ويتغنى بفضل الآلهة والأبطال .

كما نجده (أفلاطون) يهاجم الموسيقى الليدية و الفريجية الرخوة المسرفة في النزعة الحسية، بالمقابل نجده يشيد بالموسيـــقى المعبرة عن المثل العليا، والجمال المثـــــالي الذي يناسب النفوس الطاهرة.

أما فن الخطابة فقد أفاض أفلاطون في ذمه وأعتبره نوع من الخــــداع والتمـــــويه، وحــــدد بدوره شروطا تتقيد بها الخطابة الفلسفية التي عليها الابتعاد عن المغالطة وفقا لأهواء الخطـــــباء، وإنما يجب أن نلتزم بالتعبير عن الحقيقة والتوجيه إلى الخير. يرى أفلاطون أن النموذج المثالي للفــــن المعبر عن الوحدة المثالية للخير و الجمال والحق، والذي يكشف عنه الفنان هو: هــوسه وإلهـــــامه لأن الجمال يحتل أعلى مكانة بين المثل، بل أكثرها بريقا، فيرى الصورة التي تبدو فيها الحقيقة للفيلسوف، حيث أن هذا الأخير مهووس بالحب، وكذا الشاعــر، الحب هو وسيلته للاتصال بالعالم العقلي، وبالتالي فالشاعر تلهمه ربات الشعر، من كل هذا نلاحظ أن الحب وسيلة للاتصال بالعالم العقلي وتحقيق الخير و الفضيلة في نفوس المحبين، وأهم ما يتصف به هذا الحب أنه مريد للحكمة راغب فيها، حيث نجده يبدأ بالتعلق بالأجسام الجميلة، ثم يرقى إلى محبة جمال النفوس، ثم يصعد إلى جمال المعرفة، وهذا ما يتولد عنه لدى الفيلسوف رؤية سعيدة من خلال تعود نفسه على الارتقاء من عالم المحسوسات إلى عالم الكليات المعقولة ،وبالتالي هذا الحب في نظر أفلاطون هو أكثر الكائنات رغبة في الجمال لأنه يهدف إلى الخلق في الجمال، وهنا يعني مشاركة الطبيعة الفانية في الخلود الحقيقي ، وهو خلود النفس حين تصل إلى

إنتاج روائع الفن و العلم، ومن هنا نجده يصف الحب أنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق لغيره.

فنجده يقول "متى مس الحب من كان بعيدا عن الهام ربات الشعر فإنه يُحَوِّله...ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة في أي فن من الفنون ،ألم يكن وراء "أبوللون "عندما تميز في فنون الصيد والطب والعرافة، ملهما لربات الشعر أنفسهن في براعتهم في الفنون الجميلة "[1]

إذا غاية الحب القصوى هي الجمال المطلق الذي به يوجد كل جمال على الأرض، وهذا الجمال المطلق هو الذي أبصرته النفوس على حسب رأي أفلاطون، حينما كانت تنعم بالصحبة السعيدة لزيوس ، وغيره من الآلهة في عالم المثل ، قبل أن تسقط هذه النفوس على الأرض وتحمل ذلك الشبح، المراد به الجسد وارتباطها به ارتباطا وثيقا إذا الجمال المطلق يوجد في العالم العُلوي، أما ما يبصره الشخص هو مجرد أمثلة عن ذلك الجمال، فإذا اندفع وراء هذه الأمثلة بفعل اللذة فيسلك سلوك البهيم، وبالتالي يبتعد عن المحاكاة الصادقة لهذا الجمال.

أما إذا جعل هذه الأمثلة موضوعا لتأملاته، وتنتابه رجفة ويعتريه شعور غامض من الرهبة القديمة، وبهذا يوجه بصره في اتجاه الموضوع الجميل فيقدسه تقديسا إلـــــه. ويكون في ذروة الهوس إلى المحبوب، هذا الشخص هو الفيلسوف.

إذن الجمال يتحقق بالحب، ولذا نجد أفلاطون يقول بنوعين من الحب أو الهوس، هـــوس مؤدي إلى الاضطراب ويحطم ذات الإنسان، وهوسا يفتح ملكات الإنسان وهو ما سماه الهوس الإلهي أو الشرارة التي تفجر الطاقات الإبداعية في النفوس الإنسانية، إذن فالحب هو دافع للفيلسوف نحو الحق، كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال.

---

[1] أفلاطون، مرجع سابق. ص10.

ويرى أن أعظم النعم التي تأتي إلينا عن طريق الهوس عندما يكون هِبة إلـــهية، وهــــذا الأخير ينقسم إلى أربعة أنواع هي:

هوس التنبؤ – هوس التصوف – هوس الشـــعر – هــــوس الحــب وخير هاته الأنواع هوس الحب ،حيث أنه يحدث عند رؤية الجمال الأرضي ،فنتذكر مما نرى الجمال الحقيقي، فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق، وأرشـــــد إلى الخير، ومعرفة الحق هي السبيل إلى تحقيق الخير، وهذا العلم لا يحظى به إلاَّ المختارون من البشــــر، وهنا يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة، وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية، وفي هذا الجانب تبدأ النزعة السقراطية العقلية تختفي لتفسح المجال للمـــجال الوجــــداني، وفكرة الهوس نجدها حتى عند القدماء، حيث اعتبروا أنه هبة للبشر من عند الآلهة، وهو أسمى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

خلاصة القول أن أفلاطون رأى أن الفيلسوف يحاكي، كما الخطيب والشاعر والفنان، فكل منهم يحاكي، فما حقيقة هذه المحاكاة ؟

1. محاكاة لا تعتمد على الحق، ولا تمت بصلة إلى الجمال، حيث أنها لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذي تحاكيه، هي تعتمد على التمويه، ينجح صاحبها في خلق اللذة عند الجـُّهال والسُّذج، كما يدخل السرور على العامة، لكن في المقابل لا ينجح في التعبير عن الجمال الفني، إذن هي نوع من الخداع والتزييف والتمويه، وهنا قصد أفلاطون الأدب والفن المعاصر له، كفــن الخطــابة الســوفسطائــية ،والشعر التمثيلي ، وكــذا التصــوير والنحــت الآخــذ بالمــظهــر.

2. محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، تلتزم بالحق وتحـــــقق الجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذي الثقافة الفلسفــــية الواسعــــة، ربيب آلهة الفن وربات الشـــــعر، أما الفن الذي يأخذ بهذه المحاكاة هو فن بصيــــر يأخذ بمحاكاة مستنيرة. لأنها تنطــوي على علم من يمارســـها بما يجب عليه أن يحاكيه عن مثل الخير والحق والجمال.

3. جعل أفلاطون الجمال وسيلة لتهذيب الانفعالات. حيث أن الإيقاع والتناغم يشقان طريقهما إلى أعماق النفس ويستحوذان استحواذاً قوياً عليها. وقد تمكن من أن يجعل من هوس الجمال هوساً للحب، فالجمال ليس قاصراً على الفن بل هو عنصر تحرير النفس الإنسانية، وباقتران الحب بالجمال تتصاعد إلى الجمال الحقيقي جمال الماهية والحقيقة.ولم يقتصر أفلاطون على شرح الجمال الطبيعي والحقيقي ومحاولة العروج إليه، بل اهتم أيضاً بالجمال الفني، ورأى أنه هو الجمال المعبر عن حقيقة الأشياء، ذلك لأن الصورة الهندسية تعبر في رأيه عن الحقيقة المعقولة الثابتة لجميع الموجودات الطبيعية.

الجمال والفن عند أرسطو:

أرسطو كذلك وليد البيئة اليونانية وتأثر كثيرا بمن سبقه في مجال الفن وخاصة أفلاطون، إذا هل وافق أرسطو على فكرة المحاكاة لدى أفلاطون؟ وكيف فسر أرسطو الفن؟ لم يلجأ أرسطو في تفسيره للفن إلى الأساطير كما فعل أستاذه أفلاطون ،الذي ذهب في تفسيره للجمال على انه مثال مفارق وان الفن هبط على الإنسان من السماء، وهو هبة للبشر من الإله برومثيبوس، ولكن يرى أن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة ،يستطيع أن ينتج بها الفنون المختلفة ما يكمل بها الطبيعة ويقومها، وبالتالي فالفن ليس محاكاة الظلال كما قال أفلاطون بل الفن المحاكاة عند أرسطو يشمل الفنون الجميلة، وهناك فنون أخرى غايتها إنتاج ما يستعمل ويفيد الإنسان،

واعتبر أن الفن يكون عبارة عن محاكاة جميلة لشتى المواضيع حتى وان كان هذا الموضوع مؤلما أو رديئا ،وخالف أستاذه أفلاطون الذي رأى أن الفن يحاكى الجمال المثالي الموجود في العالم المفارق. وبالتالي رأى أرسطو أن الفن يحاكي الحياة الإنسانية، وهذا ما نجده في الشعر و التراجيدي.

لا يقف الفن عند مجرد المحاكاة الحرفية لما هو موجود بل هي تكميل لما لم تستطع الطبيعة أن تحققه، فهي نشاط فعال يبدع من الأشياء الموجودة موضوعات جديدة، ومن هنا رأى أرسطو أن الفنون لها دور أخلاقي وتربوي، حيث أن الفن في نظره قادر على تصفية الانفعالات الضارة بالنفس وتنظيم المشاعر المضطربة، ويفسر المحاكاة على أنها غريزة طبيعية في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، ولهذا نجده يميل إلى الإيقاع لأن فيه لذة، كما أن للمحاكاة وسائل مختلفة منها الألوان والرسوم، وهذا النوع من المحاكاة يستعمل في الفنون التشكيلية من التصوير والنحت والرَّسم، وقد يستخدم الصوت وهذا مانجده في فن الموسيقى، وأحيانا نستخدم الإيقاع أو اللغة، أو توافق وانسجام النَّغم كما في الناي و الضرب بالقيتار، وقد تستخدم جميع الوسائل مجتمعة، هذا مثلا في الشعر الذي كان يغنى في أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جولة من السكارى ويدعى بالديثورامبوس ، وعنه نشأت التراجيديا، ولكن ما موضوع هذه المحاكاة عند أرسطو؟ يرى أن موضوع المحاكاة هي أخلاق البشر وأفعالهم المُظهرة لهذه الأخلاق، أي الفن يحاكي الطبيعة كما هي، إذا هي نقل لما هو كائن في الطبيعة كما هو.

يبدو من أول وهلة أن أرسطو يقول بالمحاكاة الحرفية للطبيعة ،ولكن المقصود بالمحاكاة هنا هي عملية خلق لكائنات تامة الصورة، يكوُنها الفنان حين يضيف على المادة التي يستعملها صورة وشكلا، حتى أنَّ لفظة الطبيعة تعني عند أرسطو القوة

الباطنية المحركة للكائنات حركة تلقائية تَنْشُد بها كمال صورها، ومن هنا فالفن هو خلق وإضافة لما عجزت الطبيعة عن تحقيقه.

يقول أرسطو" إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة ، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان، بكون احدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا...وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي، بينما التأريخ يروي الجزئي"[1]. يرى أرسطو أن الموسيقى محاكاة، وهي أقرب إلى التعبير، لما تحتويه من قدرة على تصوير الانفعالات النفسية وإثارتها والخُلق والأفعال، فالإيقاع يعبر عن حركة النفس، واللغة تعبر عن المضمون، ومن الواضح أننا نجد في الإيقاع والنغم تعبيرا عن الغضب واللينونة والشجاعة والاتزان، وهذا ما نلاحظه في المأساة والملهاة.

المأساة: تظهر الناس على أحسن صورة مما هم عليه في الواقع.

الملهاة: تظهر الناس على أسوء صورة مما هم عليه في الواقع.

إذن هنا تفسير للمحاكاة التي عمَّها أرسطو على كل أنواع الخلق الفني ن وحتى محاكاة الأشياء الفنية قد تكون محاكاة جميلة، أي لا يُشترط في الموضوع المحاكي أن يكون عظيما أو جميلا حتى تكون محاكاة جميلة.

يقول أرسطو" يحاكي الشعراء إمَّا من هم أفضل منَّا أو أسوء أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليجنوطوس مثلا كان يصور الناس خيرا من واقع حالهم ، وباوسون أسوء مما هم عليه، وديونيسيوس كما في الواقع... وفي الرقص والعزف بالناي والقيتار قد تقع أيضا هذه الفروق، وكذلك في النثر والشعر غير المصحوب

[1] أرسطو طاليس . فن الشعر ،ترجمة وشرح وتحقيق:عبد الرحمن بدوي .دارا لثقافة ، ط2، 1973م، ص8

بالموسيقى فهوميروس يصوِّر أشخاصه أعلى مما هم عليه في الواقع، وكليوفون يصورهم كما هم...

هذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة عن الملهاة، فهذه تصور الناس أدنى بينما تصورهم تلك أعلى من الواقع "[1]. إذا من هنا نلمس في فلسفة الجمال لدى أرسطو تلك العقلانية المحكومة بالواقعية ،والبعيدة عن المثالية المفارقة للعالم الأرضي المنشودة لدى أفلاطون . وقد رأى أرسطو أن الجميل من خصائصه التناسق والانسجام والوضوح، إذا مصدر الجمال موجود في العالم وهو مصدر أعمالنا الفنية. و من هنا نجده يميز بين نوعين من الفنون النافعة و الجميلة .

خلاصة:

رأينا فيما سبق إشكاليه العلاقة بين الجمال والفن، وهل يستطيع الفني عكس الجمالي؟ استنتجنا مع أفلاطون أن الفيلسوف هو أقدر إلى الوصول إلى حكمة الجمال، حيث انه يبدأ لنا من المرئيات فأَّول ما نُحب، نُحب أشكال الأشياء، لكن فيما بعد نكتشف أن أسباب حبنا لهذه الأشكال هي محبة الماهية أو الجواهر.

بينما مع أرسطو الفن هو الإرادة التي تتغلب بها من مخاوف الوجود ومن القدرات الكونية الموجودة في الطبيعة. الفن إذن هو محاكاة إما للمثل أو للطبيعة، ولكن في كلتا الحالتين يستطيع الفني محاكاة الجمال في الفلسفة اليونانية، ومن هنا فهل سارت الفلسفات الأخرى على نفس التفسير ؟ أو بمعنى آخر هل واصلت الفلسفة السير وفق التفسيرات اليونانية للجمال والفن؟ هل الفني يحاكي الجمالي؟ وعليه فهل المسألة مجرد محاكاة، أم أن هناك علاقة أخرى بين الفني و الجمالي ؟

[1] المرجع نفســـه، ص 8

فكرة الجمال في العصر الوسيط والفكر الغربي الحديث قبل هيجل:

الجمال عند باومجارتن (1714 م- 1762م):

كان ألماني الدولة وهو ينتمي إلى المدرسة الديكارتية، لكننا نجده يتأثر بوولق وليبنتز في مطلع حياته، ويعد ألكسندر باومجارتن المؤسس الحقيقي لعلم الجمال ،والذي أطلق عليه الاستيتيقا، ويرى أنها علم مستقل ،وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الجمال ، أو بالأحرى هي العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية ، وجدير بالذكر أن باومجارتن له الفضل في استخدام لفظة استيتيقا (Esthétiques) وهي كلمة مأخوذة من اليونانية هي **(Aesthesis)** ومعناها الإدراك الحسي.

ينظر باومجارتن إلى علم الجمال: على انه المعنى الشكلي لعلم نظرية النشاط الجمالي للإنسان، والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال، وهذا يفترض مُقَدَما معرفة هذه القوانين، وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للسمو بعملية الحياة الفردية الاجتماعية[1] ، وهنا علم الجمال من حيث انه علم مهمته هي تنفيذ قوانين النشـــاط الجمالي، وأشكاله المختلفة، وأحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها، إذا علم الجمال العام يبحث في النشاط الجمالي على أنه ملكة خلاّقة عند الإنسان.

لكي نفهم معنى الجمال ومهمته يجب أن نوضح فكرة باومجارتن حول قـــوى النفس، حيث نجده يقسمها إلى مســـتويين:

المستوى الأول تمثله القدرة المتسامية العالية، حيث أنها تكوِّن الفهـــم، وتبلغ ماهيات الأشياء بكل وضوح ودقة. أمَّا المستوى الثاني فيتكون من القوى الدنيا التي

[1] د/علي عبد المعطي محمد، و د/ راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق. ص188

تنتمي إلى الحساسية، ويمكنها أن تتنبأ عن طريق الحدس بالجمال، لكن هذا الحدس يظل مبهما وهو يحصل بطريقة غامضة على تلك المعرفة التي تبلغ قدرة الفهم بصورة واضحة ومحددة، وهذا الضرب من المعرفة هو ما تصل إليه العبقرية التي تعتبر ملكات دنيا للفكر، ومن هنا يصبح علم الجمال هو دليل الرؤية الحساسة، وهذا الدليل يصل إلى الشئ ، أي مبدأ كماله، وبالتالي باومجارتن يحصر الفن و التذوق الجمالي في حدود الحساسية.

هذه المحاولات من باومجارتن حددت مهمة الجمال بوصفه علما فلسفيا، وهي التوفيق بين ميدان الشعر الحسي وميدان الفكر العقلي، وبالتالي التوفيق بين الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى، هذا لأن المعرفة الحسية لا يمكن ردها إلى المنطق، وبالتالي < ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية وهي معرفة وسط بين الإحساس المحض، وبين المعرفة الكاملة.[1]> إذا هناك معرفة واضحة ومتميزة ، بالإضافة إلى ذلك هناك معرفة الإدراك الحسي {الاستيتيقا} وهي دراسة الآراء والنظريات الجمالية سواء كانت في الفن أو في موضوعات أخرى، ومن هنا جاءت عدة إشكالات منها: ما هي الأسس التي يقوم عليها الحكم الجمالي ؟

هل لأنها جاءت جميلة ؟

هل لأنها عبرت عن أشياء جميلة ؟

الجمال والفن عند كانط:

إيمانويل كانط من أهم الفلاسفة الذين تناولوا مسألة الجمال والفني ،حيث نجده يفرد لها كتاب في فلسفته هو "نقد ملكة الحكم "، وأهميته تكمن في تغييره لكل النظرة السابقة، حيث عرف أنه أعاد تأسيس الفلسفة الحديثة من خلال تطرقه لإشكالية هامة

---

[1] د/حسين علي .فلسفة الفن رؤية جديدة . الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر. القاهرة.2005.ص20

وهي: هل يمكن إقامة علم الميتافيزيقا؟ ولهذا ألف الثالوث النقدي، نقد العقل الخالص، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم.

كتب كانط نقد الحكم بعد تطرقه للفهم والعقل ،وهذا لإيجاد جسر يردم الهوة القائمة بين الطبيعة والحرية، بين العلم و الميتافيزيقا.أي هو محاولة التوفيــق بين حال الطبــيعة وحال الأخلاق.

إذا كيف تكلم كانط عن الجمال ؟هل نستطيع أن نحكم على شيء ما أنه جميل؟ ما هي أسس الحكم الجمالي؟

بحث كانط في الجميل والجمال هو بحث في الشعور بالجمال ،ومن هنا ينطلق في تحليله للشروط الأولية للحكم الجمالي أو لحكم الذوق .حيث أنه يحاول تأسيسه على أسس فلسفية، وهذا نِتَّاج فلسفته في مجال العلم والأخلاق ليخلص في الأخير إلى تحديد مبادئ أولية للذوق. إن الحكم الجمالي هو محاولة الجمع بين الجانب الأخلاقي والجانب المعرفي ،في البداية هو حكم صادر عن الذات أي قائم على الحرية ،ولكن في نفس الوقت يطمح أن يكون حكماً كلياً عاما، بمعنى أني حينما أحكم على شيء ما بأنه جميل أعتقد أن كل الناس يشاركونني في جماله. ورغم أنه حكم ذاتي إلاّ أنه كلي، إذن فيه نوع من الشمولية أو الكلية، والكلية نجدها في نظام المعرفة (هي قوانين كلية).

الحكم الجمالي قائم على حرية لا على قوانين. لماذا ؟

لأن الحرية ذاتها لا يمكنها أن تقوم على قوانين أي لا تكون مقيدة.

إذا حكم الذوق يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى كلي، وهو محمول مرتبط بمعرفة الشيء وبالتالي متصل بتمثله له ،أي أنه حكم يرجع إلى الذات ويصاحب هذا الحكم شعور باللذة والألم. يقول كانط :"لكي نميز الشيء هل هو جميل

أو غير جميل فإننا لا نعيد تمثل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة ،بل إلى مخيلة الذات (ربما مرتبط بالفهم) وشعورها باللذة والألم. ومن هنا فإن حكم الذوق ليس حكم معرفة، وبالتالي ليس منطقياً، بل جمالي...أما رابطة التمثلات بالشعور باللذة والألم فليست كذلك، إنها لا تدل على شيء في الموضوع نفسه، وإنما تشعر فيها اللذات بأنها متأثرة بالتمثل"[1].

إذا الأفكار المستمدة من الشعور باللذة أو الألم تشير إلى موضوعات داخلية ،فالذوق هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أي غرض معين. وفي تحليل كانط للحكم الجمالي يضع أربع مقولات ، ويسميها لحظات تحديد الحكم الجمالي وهي: الكيفية، الكمية، النسبة، الشكل. وكان هذا محاولة منه للتمييز بين ما هو جمالي وما هو علمي أو أخلاقي أو عملي، وفيما يلي اللحظات الأربع التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الإستيتيقي:

1- اللحظة الأولى:الكيفية

في هذه اللحظة يبدو حكم الذوق حكماً حيادياً غير متحيز، كيف ذلك ؟

الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة ، فرق كانط بين الإحساس والشعور، حيث أن الإحساس انطباع موضوعي في الحس، أما الشعور فهو الشيء الذاتي الذي يبقى في الداخل. ولا يمثل أي موضوع حسي، إذا الجميل ما يتمثل في داخلي غير مشروط بوجود الشيء بعينه، وهذا التمثل يكون مصحوب برضا، وبالتالي لكي أقول أن هذا جميل لا أهتم إطلاقا بوجود الشيء، وبالتالي الرضا الذي يعين حكم الذوق هو حكم على تأثيره فينا بمجرد مشاهدته عياناً أو تفكيراً، حسب مبدأ اللذة والألم، لذا نجده

---

[1] إيمانويل كانط. نقد ملكة الحكم. ترجمة غانم هنا. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى. بيروت.2005. ص101،102

يقول: " فلو سألني سائل:هل أجد جميلا القصر الذي أراه أمامي، فبوسعي أن أُجيب أنني لا أحب هذه الأشياء التي لم تصنع إلاَّ لكي يُبهتَ [الناس] بها.... وأخيراً أستطيع أن أُقنع نفسي بسهولة بأنني لو وُجدت في جزيرة لا يسكنها أحد، ولا أمل لي بالعودة إلى الناس، وعندي القدرة بمجرد التمني أن أنقل إليها بالسحر مثل هذا البناء الرائع. فإنني لا أُكلف نفسي حتى هذا التعب ،على افتراض أن لدي كوخاً لائقاً يناسبني ويمكن أن يسلم لي بكل هذا وأؤيّد فيه، ولكن ليست هذه المسألة، وإنما المراد هو أن نعرف هل مجرد تمثل الموضوع مصحوب في داخلي برضا، مهم كنت غير مكترث لوجود موضوع هذا التمثل. ومن هذا يشاهد بسهولة ما يهمُّ ليقال عن شيء إنه جميل وإثبات أن عندي ذوقاً. وليس ما به أعتمد على وجود الشيء"[1].

هنا حول كانط تفسير العلاقة بين الملكات الفكرية (المخيلة والفهم)، كما أقر إمكانية تصور الشيء شكله وتفاصيله وتركيبه بمعزل عن المادة ، فالجميل سببه لذة نحس بها عندما نتأمله، إذاً هي لذة تأملية خالصة ،تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أي حاجة بيولوجية. أو تحقيق أي غاية عملية، هي في ذاتها لذة الإحساس بالشكل بدون رغبة في امتلاكه أو الانتفاع به، أي أن الذوق هو ملكة الحكم على شيء ما أو أسلوب ما من أساليب المثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو خال من منفعة، وموضوع هذه اللذة هو الذي نسميه الجميل.

لقد فرق كانط بين ثلاث أنواع من الرضا الملائم والخير والجميل:

الرضا الملائم: يحمل معه رضا مشروطاً إلى درجة مرضية بدوافع.إذا نسمي الملائم ما يُرضينا.

---

[1] المرجع نفســه، ص 103.

الخير: يحمل رضا عملي محض يعنيه الربط المتمثل بين الذات ووجود الشيء في آن واحد **الجميل** : رضا الذوق بالجمال ،لا يحمل أي مصلحة ، سواء مصلحة الحس أو العقل ، وهذا الذي اعتبره كانط الرضا النزيه و الحر.

اللحظة الثـــــانية:الكمية

هنا يكون الجميل بمـــــعزل عن أي تصور عقلي، أي موضوع رضا كلي، وبالتالي يحدد كانط الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي. وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات، ولكن في نفس الوقت لا يعني أنه يعتمد على الرأي الشخصي، هذا الرضا الكلي والعام يُمثل دوراً حاسما في مسألة صرة الشيء أو الموضوع بمعزل عن التصورات العلمية والأخلاقية.

ذهب كانط إلى أنَّ الرضا الكلي هو حكم قبلي فمثلا : أقول أنني أجد هذا الشيء جميلا، أي أنني أنسب إلى الجميع الشعور بالرضا و الارتياح، وبالتالي يصبح مبدأ عام للإرادة من جهة الصورة لا من جهة المادة، فنجده يقول:"يطالب حكم الذوق كل إنسان بأن يوافق عليه، وكل من يعلن عن شيء أنه جميل فإنما يزعم أيضا أنه يجب على كل إنسان أن يُوافق على الموضع المعني، و أن يعلن هو أيضا عنه أنه جميل "[1].

أقر كانط أنه إذا كانت القواعد التي تحكم مسألة المتعة قواعد حسية تجريبية ونسبية فهذه متعة الحواس .أمَّا متعة الحكم الجمالي تقوم على أنَّ الحكم على الشيء الجميل سابق للتمتع به ،وبالتالي الحكم على الموضوع هو أساس المتعة ،التي تتأتى من انسجام القوى المدركة وتناغمها، فالجميل هو الذي يرضي شكل كلي وبعيداً على أي تصور عقلي، كما أنه لا يقوم كنتيجة لوجود شيء حسي جميل في الطبيعة أو في الفن. ويبقى مقرون بتأثير لموضوع في الذات ، وحكم الذوق بريء في جنسه وغايته ،وفي

[1] المرجع نفســه، ص 144

نفعه وقصده من كل تصور أخلاقي أو علمي .فملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل، يجري هذا اللعب بين الخيال وملكة الذِّهن، وهي عملية عامة تحدث بجميع البشر، ومنه يأتي الشعور بالرضا المحسوس نحو الجميل، بعيدا عن أي غرض معين ،ينتج كذلك شعور باللذة يتولَّد عن اقتناعنا أن هذه الملكات تتألف عند الجميع على نفس النحو، أي الحكم على الجميل كليٌّ يتميز بخصوصيته، وبالتالي حين يروقُ لي الجميل يرُوق لجميع البشر.

يقول كانط " لذا عليه أن يعتبر أن الرضا يقوم على أساس شيء يمكن أن يُفْتَرض وجوده في كل إنسان، وتبعا لذلك يجب عليه أن يعتقد أن له الحق في أن ينسب إلى كل إنسان رضا مشابها، وسيتحدث إذا عن الجمال....بينما الحكم ليس إلا جماليا ولا يحتوي إلا على علاقة بين تمثُلِ الموضوع وبين الذات. ذلك أن الحكم الجمالي يشبه الحكم المنطقي في كون أن الممكن افتراضه صادقا بالنسبة إلى الجميع ."[1]

اللحظة الثالثة: النسبة.

لا يستندُ حكم الذوق إلاّ على صورة غائية الموضوع ، فالشيء الجميل يُدرك كتعبير عن قصدية لا قصد فيها أو مُوَّضِح لطبيعتها، كيف ذلك؟ يعني كانط بقصدية لا قصد فيها ،أن صورة الموضوع التي تمنح الرضا والسرور ناتجة عن الطابع الكلي دون تدخل أي فكرة تصوُّرية. مما يسمح بقيام تَوَحُد في الحكم الذوقي بين المخيلة و الفهم، هذا التصور حاصل من خلال الاتفاق بين الموضوع والملكات العقلية ،هنا يحصل ملائمة الموضوع للذات المتأملة وحدها غير محكومة بشروط معينة.

هنا تفسير للعلاقة بين الموضوع الجمالي والذات المتأملة، لذا نجد كانط يميز بين نوعين من الأحكام:الأحكام الخالصة، والأحكام التجريبية، يقول كانط :" أما ما

---

[1] المرجع نفسه. ص111

يخص الجميل فنُفكِّر بأنه بالضرورة على علاقة بالرضا، ولا شك في أن هذه الضرورة هي من نوع خاص، إنها ليست ضرورة نظرية موضوعية، يمكن أن يُعرف فيها قبليا أن كل إنسان سوف يشعرُ بهذا الرضا بالشيء الذي سميته أنا جميلا، ولا هي عملية يكون فيها الرضا نتيجة ضرورية لقانون موضوعي، يعمل بواسطة مفاهيم إرادة عقلية محضة تخدم كقاعدة لكائنات تتصرف بحرية، ولا تعني سِوى أنه يجب علينا غلى وجه الإطلاق (من دون أي قصد آخر) أن نعمل بطريقة معينة، بل يمكنها، بما هي ضرورة فُكِّرفيها في حكم جمالي"[1].

اللحظة الرابعة: الشكل

"الجمال هو شكل غائية موضوع بحسب ما تم إدراكها فيه من دون تمثل غاية"[2]، هنا يحدد حكم الذوق من حيث الإمكان و الضرورة، أي أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به وبالتالي هناك علاقة ضرورية بين الجميل و الشعور باللذة، هذه الضرورة تختلف عن الضرورة النظرية المستمدة من قوانين العقل الأولية، وتختلف كذلك عن الضرورة العملية. وجل هذه الاختلافات تكمن في أن الجميل هو الذي يكون موضوعا للرضا والسرور. ضرورة بدون أي تصور، وهاته الضرورة التي ترافق الرضا هي حتمية، نتيجة لإلزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العلمي، بل أنَّ الكُل يمتلكون نفس الشعور تجاه الشئ الجميل، والمتعة هنا تكون نتيجة الضرورة لقانون موضوعي آي إلزام التصرف حسب طريقة معينة، وهو قانون كلي ليس من صنعنا نحن وهذا الحس المشترك هو الأثر الذي سيتركه للعب الحر لقوى الفكر، أي هو أثر ناتج عن لعب ملكات الذهن وانسجامها، وهذا المعطى يسمح بتشكيل قاعدة تحكم كل الأحكام، ومنه الرضا الناتج عنه، ومن خلال هذا الحس المشترك نفسر

[1] المرجع نفسه. ص111.

[2] المرجع نفسه. ص143

الأعمال الفنية النموذجية تفسيرا يجعل منها نماذج تُبتغى في كل زمان ومكان. إذن الالتزام الحسي لا يلتزم بنقل المعاني أو وقائع الحياة كما هي في سياقها الواقعي وما تستثيره من مشاعر أو ما تتضمنه من أفكار وقيم، بل هو انسجام عفوي بين القوة الذهنية.

من كل هاته الحدود نستخلص أن حكم الذوق لدى كانط ناتج عن لعب بين المخيلة والفهم، أي عن المخيلة التي هي مبدعة وتلقائية، حيث أن المتخيلة تُبدع أشكالا حرة من خلال نماذج ممكنة، إذن هي ترسم ملامح شيء ممكن من خلال توافقها مع قانونية الفهم، إذا ما طبيعة الجمال القائم في الفن ؟

يقول كانط " العبقرية هي الموهبة (موهبة الطبيعة) التي تعطي القاعدة للفن بوصفها قدرة مبدعة فطرية في الفنان"[1]، ومنه فهو يرى أن الفن هو وليد العبقرية.إذ أنه تقديم جميل لشيء ما، من خلال عُنصُرا المخيلة وهما الذكاء والمخيلة، أي الصورة المتخيلة التي تضمُّ كثيراً من الفكر ولكن بدون أي فكر معين، إذاً الفن هو لعب موَّجه نحو إنتاج موضوع ما، أي هو مهارة تختلف عن العلمي والعملي، فهو وظيفة تسُرُّ في ذاتها.

نستخلص أن كانط يُقِّرُ بوجود علاقة بين الطبيعة الجميلة والفن الجميل، حيث أنه يقارب الطبيعة ويَسُرُّ بمجرد الحكم عليه بعيدا عن الإحساس والتصور، معتوقا الأفكار العقلانية، فنجده يُنسج وفق قاعدة تخصه هوَ لا وفق تصور عقلاني، فالفن ليس ترجمة لشعور محدد، ولا إبلاغا عن تجربة فيها مضمون ومعنى، وهذا يكون وفق الحكم الذوقي المعني بالخواص الصورية في الأشياء، والتي يمكن إدراكها كوحدة متكاملة من خلال انسجام الفهم و المخيلة وتطابقهما، دون الضرورة لتصور علمي أو

---

[1] المرجع نفسه. ص232.

تحديدات العقل العملي، أو الرجوع إلى الحواس أو العواطف، كما يكتمل هذا الحكم باقترانه بشعور من المتعة أو الرضا الناتج عن إدراك ذلك التوافق التلقائي بين ملكات الذِّهن و صورة الشيء الجميل، وملكة تمثيل الأفكار الجمالية هي العبقرية، التي هي هبة من الطبيعة وهي التي تكشف عن نفسها في الفن وبواسطة الفن.

لذا ينبغي على الفن أن يتخذ مظهر الطبيعة، ويصرح كانط أن الجمال هو رمز الأخلاقية من حيث أن الأخلاقية تحيل إلى الطبيعة. فنجده يقول:" ولهذا فان الغائية في نتاج الفن الجميل وان كانت مقصودة، فانه ينبغي ألاَّ تبدو كذلك، أعني انه يجب أن يتخذ الفن مظهر الطبيعة ، على الرغم من أننا بإزاء عمل فني، ونتاج الفن يظهر كما لو كان من نتاج الطبيعة إذا كنا نجد فيه الدقة في الإنفاق على القواعد التي وفْقاً لها يمكن أن يكون ما ينبغي أن يكون "[1]. خلاصة القول أن الفن عند كانط مربوط بالذات العبقرية التي تتجلى في الاستعداد الفطري للإبداع، حيث أن هذا الأخير عملية أصلية فهي إضافة الجديد، فالعبقرية تعطينا المادة الأولية للفن، إذا فالأصالة شرط أساسي لعملية الإبداع الفني، ومن هنا يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام:

1. فنون القول:وهي تلاعب المخيلة للأفكار، أي تنظيم الأفكار بشكل حر، وأهمها فن الشعر، حيث يصنع الشاعر بالكلمات ما يريد.
2. فنون شكلية :وهي تلاعب المخيلة بالحدوس الحسية، وأهمها العمارة والنحت، التصوير والرسم، وهنا يحقق الفن تمتع في ملكات كل الناس كما يحقق متعة.
3. التلاعب بالأحاسيس السمعية: وهي تلاعب المخيلة بالأحاسيس السمعية بطريقة نراها جميلة، وأهم هذه الفنون الموسيقى، وتنظم بطريقة رياضية.

كانط في تصنيفه لهذه الفنون يضع في المرتبة الأولى فنون الشعر ثم الموسيقى وأخيرا فن التصوير.

---

[1] المرجع نفســه، ص 2

الفـــصـــل الأول

فكرة الجمال عند هيجل

تقديم

حاول هيجل في فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر، وبالتالي يقــدم فلسفة في الحضارة الإنسانية، إذ يُباشر وضع أُسُس لدراسة الوعي الإنساني وتطوره، فدرس الحياة الباطنية للإنسان وتفسيرها (الروحي الذاتي)، وهنا يصور لنا هيجل ثلاثة مــراحل في نطاق الـــــروح الذاتي وهي مرحلة اليقين الحسي، أي مرحلة الروح الذي لا يبلغ مرحلة الوعي التام بذاته،ثم مرحلة الإدراك وهي تلك التي اتجه فيها الإنسان لعبادة مظاهر الطبيعية، ثم مرحلة الفهم التي تعرفت فيها الروح على ذاتها مجسدا في عمل خلقها وصناعتها .[1]

ثم ينتقل إلى دراسة الروح في أشكال إنتاجه الخارجية (الروح الموضوعي)، لينتقــل في الأخيـــر إلى تحققه في الأشكال العليا، أي الفن والدين والفلسفة هذا هو (الروح المطلق). من هنا يحاول هيجل أن يبين أن « الفن هو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة» [2]

كما أن الجمــال الحقيــقي يقتضي الحرية والحيوية، أو بالأحرى الاستقلال الذاتي والحرية، وهذان هما العارضان أمام الجمال في الطبيعة. إذا هنا توضيح أن الروح عاجـــزة عن العثور على حريتها الحقيقية المباشرة، مما يدعوها إلى البحث عن إشباع لحاجتها إلى الحرية في مستوى أسمى.

من هنا فضرورة الجمال الفني تتجلى في انه يمثل تجليات الحياة في كل حريتها، كما انه يجعل الخارج موافقا للروح، وهنا تتحرر الحقيقة من محيطها الزماني،

---

[1] هيجل ، فينومينولوجيا الروح ،تر:د/ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،ط1، 2001م، ص439-440

[2] Hegel, G.W.F, The philosophy OF History, preface by Charles Hegel, Dover publications, Newyork. USA. 1956 .P18

ومن تجوالها خــــلال الأشيـــــاء المتناهية. من خلال ما سبق يحاول هيجل تبيين أن الجمال الفني يعبر عن فكرة الجمال، وهذا من خلال التوسط أي المثال، وهنا يحاول أن يبين فكرة الجمال عنده من خلال ثلاثة نقاط أساسية.

- المثل الأعلى بما هو كذلك . و الكيفية التي يتحقق بها في الأعمال الفنية، أو بمعنى آخر العمل الفني بوصفه تحققا للمثال. ليصل إلى تحديد الذاتية الخلاقة عند المبدع للجمال الفني (الفنان).

المبحث الأول

الفـــكرة والجمال

أ – **الفكرة (Idée):**

يذهب هيجل في فلسفته إلى افترا ض الروح المطلق حيث اعتبر أن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية ما هي في النهاية إلا مظهرا من مظاهر تشكلات الروح، هذه التَّشكلات يحكمها قانون الجدل(Dialectique) الذي قوامه حركة أو سيرورة مستمرة.

أما غاية الروح هي أن تعي ذاتها، ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة. من هذا المنطلق نسال ما معنى الجمال عند هيجل ؟ نجد أن هيجل بدأ عرضه لمذهبه في الجمال من خلال بحثه في الفكرة. إذا فكيف فسر هيجل الفكرة ؟ وما علاقة الفكرة بالجمال ؟ و أين نجد الجمال وهل الإبداع الفني مجرد محاكاة ؟

يرى هيجل أن الجمال ميدانه الإدراك الحسي إدراكا لا يستلزم أقْيسة عامة مجردة ،إذا هو فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل وتتجلى في الأشياء حسيا، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها، حيث أن الحقيقة " لها وجود ذهني غير حسي. كما أنها تتحقق في الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيني، وفي حالة تحققها إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة دون أقيسة مجردة تكون حقيقة جمالية "[1] من هنا نجد هيجل ينظر إلى الجمال من ناحية موضوعية ومن جهة المضمون، أي الفكرة هي كل ذلك الوفاق المتجدد والمجدد باستمرار لجميع الكليات الجزئية ووحدتها المتوسطة. إذا كيف يمكن للفكر أن يعقل الجمال؟ وهل الجمال الطبيعي تعبير حقيقي عن الجمال ؟

إن الحقيقي في اعتقاد هيجل هو القابل للتصور، لان أساسه المفهوم المطلق أو بمعنى أخر الفكرة ، فالجمال من حيث انه نمط معين لتظهير الحقيقة وتمثيلها ،كما أن

---

[1] د/رمضان الصباغ ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط1 ،الإسكندرية 2001م ، ص134.

الصورة محايثة في عالم الموجودات، أي باطنة فيها، موجودة في ذاتها ولذاتها ،كما أنها الحق في ذاته، وهـــي ما يشارك في الروح بطريقة عامة، إذ أن الروح المطلقة هي الروح من حيث هي كلية لا من حيث هي جزئية ومتناهية، إذن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم وإنما هو المفهوم في ذاته، العيني والمطلق، الفكرة المطلقة.

إن الحضور الحسي للفكرة والتي هي العملية الكونية الملموسة في وحدتها المتكاملة، وحدة الفينومينا و النومينا ، وحدة الحتمية والحرية ، وحدة الطبيعي وما وراء الطبيعي. إذا هي(الفكرة) العقل الذي هو شامل لا محدود وفردي محدد في آن معا. الفكرة<< هي ما يدخل في عداد الروح، بصورة عامة هي الروحي الكوني، والروح المطلق، وما الروح المطلق إلا الروح من حيث هو كوني وليس من حيث هو خاص ومتناه، انه يتحدد على انه الحق الكوني في حقيقته...>> [1].

إذا الفكرة هي الوحدة العينية للفكرة الشاملة مع موضوع أو مجموعة من الموضوعات، التي تشعر أنها تدرك بوصفها كثرة في وحدة، حيث أن عامل الوحدة هو جانب الذاتية، أما عامل التعدد هو جانب الموضوعية.هذه الحركة لا يعيها إلاَّ الروح الإتيقي حسب هيجل حيث نجده يقول: «لقد رفع الروح شكله الذي يكون فيه لوعيه إلى صورة الوعي ذاته، فهو ينتج لنفسه مثل تلك التصورات، وصانع الأثر إنما أهمل العمل التو ليفي، أي خلط الصورة الغريبة التي للفكر والطبيعي، ومادام الشكل قد اكتسب الصورة التي للنشاط الواعي –بذاته فإن صانع الأثر قد تصير عاملا روحيا»[2].

---

[1] هيجل .المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال .تر جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. الطبعة 3. 1988.ص165

[2] هيجل ، فينومينولوجيا الروح.ترجمة وتقديم ناجي العونلي ،المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، ط1. 2006م، ص682 .

بناء على ذلك فإن الفكرة* تتألف من مقولات وهي عبارة عن:

- تصورات خالصة غير حسية.

- الشكل الحسي وهو المادة الفيزيقية (الحجر، المعدن، الصوت، اللون).

هذان العنصران ينتج عنهما الشيء الجميل، ومن هنا يُصبح الجميل هو إشعاع الفكرة من خلال الموضوعات الحسية. إذا فالجميل هو مصالحة بين المادة والإحساس من ناحية، وبين العقل والروح من ناحية أخرى.

كما أن الجمال عنده (هيجل) هو تركيبة عضوية بين العناصر الإدراكية والعناصر التصورية، وعليه فالجمال مرهـــــون بالفـــــكرة وتمثـــــلها.

هنا نجد أن هيجل يرجع إلى قراءة كانط حيث أننا نجد هذا الأخير يتحدث عن الجمال سواء كان جمال الطبيعة أو جمال الفن على أنه نقطة التقاء بين الإحساس والعقل فيقول <<باستطاعتنا بوجه عام أن نصف الجمال سواء كان جمال الطبيعة أو جمال الفن بعبارة الأفكار الجمالية، في ما عدا أن هذه الفكرة يجب أن تسبَّبَ بمفهوم عن الشئ في حالة الفن الجميل، في حين انه يكفي في الطبيعة الجميلة مجرد التفكير في عيان معطى، من دون الحاجة إلى مفهوم عما يجب أن يكون الشئ، ليوقظ ويبلغ الفكرة التي يعتبر الشئ عبارة عنها >> [1].

---

* الفكرة هي المثال العقلي ،الأزلي ، الأدبي ، كما أن هيجل يرى أنها الحقيقة الموضوعية،وهي وحدة الذات والموضوع ،أو وحدة المثالي والواقعي ،المتناهي واللامتناهي، النفسي والجسمي ،إنها الإمكان الذي يجد في داخله تحققه العقلي .حيث يمثل هذه الفكرة في قوله << الشجرة كلها محتواة في البلوطة حسب مثاليتها .عندما تنمو البلوطة لِتُصبح شجرة نرى أمامنا واقع البلوطة ،والبلوطة بكونها جرثومة هي المفهوم ،والشجرة هي الواقع ،كل مفهوم الشجرة مُمَثل بِما يكوِّن جرثومها ، فالشجرة ليست سوى تفسير للمفهوم ،سوى هوية المفهوم والواقع >>.
أنظر جيرار برا ، هيجل والفن، مرجع سابق، ص55

[1] إيمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم ،تر غانم هنا ،المنظمة العربية للترجمة ،ط1 بيروت 2005م ص249

إذا ما موضوع الاستيتيقا هل هو الجمال في الفن أم الجمال في الطبيعة ؟ هل الجمال فيما نراه أم فيما نبدعه ؟

لابد أن يكون لكل موضوع من موضوعات الحياة جذوره، وعلم وفلسفة، ولابد من أن يكون لكل معلول علة وأثر يدلنا على جوهر الأشياء نعود إليها كلما أردنا الغوص في معرفة موضوع ما. وللكتابة في ملحق مختص بالجمال كعلم وفلسفة، نتعرف إلى ماهيته وأبرز ما جاء على لسان الفلاسفة من آراء و أقوال، كما أن للجمال أشكال وأنواع ومواصفات ومعايير وأحكام، وهنا سنحلل مسألة حاول هيجل تبيينها في فلسفته حول الجمال، حيث أنه طرح إشكالية : هل الجمال فيما نراه (أي في الطبيعة) أم فيما نُبدعه ونصنعه (أي في الفن)؟ ومن الذي يوصف بالجمال الإنســـــان أم الفعل الإنســـــاني، الحيوان، النبات، المنظر الطبيعي، الأثر الفني مثل الرسم والتماثيل والعمارات...الخ ؟

ويرى هيجل : «أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة و إظهارها في طابع حسي» [1]

ونجده يحاول في فلسفته الرد على نظرية كانط حول الجمال ، والذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدَم في تصورات، لأنه قيمة لا يمكن إدراكها، لأن الأشياء المتناهية والعرضية هي الممكنة الإدراك والجمال غير متناه وغير عرضي.

كما يرى هيجل أن الجمال الطبيعي يوجد كانعكاس للجمال المتعلق بالروح ، وذلك على أساس انه وجود ناقص وغير مكتمل، أما الجمال الفني يستمد قوته من المباشر عن الروح وبالتالي عن الحقيقة، إذاً نفترض تقابل بين الروح والطبيعة. وهنا

---

[1] Hegel .Aesthetics .lectures on philosophy of Fint Art .Trans by :M knox Two volumes .Oxford University .press 1979 .p 99

لكي يفسر هيجل الجمال بوجه عام ذهب إلى ضرورة تبيين العلاقة بين الروح والمطلق والطبيعة، وهو ما ينبغي تطويره لبيان هذه العلاقة في جلائها.

ب- الفكرة والروح المطلقة

الروح يتحرر من الطبيعة ليعارضها، فالروح المطلقة هي الحقيقة العليا، والطبيعة تعود إلى حقيقتها، وحقيقتها هي الروح إذن الطبيعة والروح المتناهي حدين يمثلان الفكرة الكلية، ويرى هيجل << وجهة نظر الروح المتناهي الذي تكمن حقيقته بالأحـــــرى في الروح المطلق هو الاتحاد بين ذاته وبين الطبيعة، فالطبيعة إذن لا وجود لها بالنسبة إليه إلا في الفكرة، بوصفها شيء مفترضا، وبالنظر إلى أن الروح نشاط يستطيع بفضله أن يميز نفســـــه بنفسه، ينجم عن ذلك أن ما يصدر عن الروح بفعل التمايز، أعني الطبيعة، يتضمن الفكرة والروح في كليتهما >> [1].

إذن الروح في البدء هو روح متناه، يعـــِـي من خلال هذا التناهي سلبيته، فعله لا يتجاوز فعل الوجود[*]، يدرك في الوقت نفسه الروح المطلق على انه وحدة الحقيقي، والذي يصبح هو الروح العملي الذي يستمد حقيقته الخاصة من الروح واللامتناهي، المطلق(Absolu)، وهنا الروح المتناهية تمارس أمرها في موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة، ومن هنا فالجمال الفني لا وجود له في الطبيعة، لان ميدان الفن أسمى من ميدان الطبيعة والروح المتناهية، إذن فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال والى الحقيقة والى الألوهية، فيُسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين.

---

[1] هيجل ، المدخل إلى علم الجمال. مصدر سابق. ص165.

[*] فعل الوجـــــود هو نفسه فعل الكينونة ، والمعـــــنى أيضا يوجد أو يكون ناضجا

أنـــظر :هيجل .تاريخ الفلسفة ،تر:إمام عبد الفتاح إمام ،مكتبة مدبـــولي ،المجلد الثالث ،1997م ، ص125

الجمال يقوم في الوحدة بين التصور العقلي للشيء وبين وجوده الواقعي، حيث يكون الشئ جميلا حين يتطابق التصور العقلي مع التحقيق العقلي في الوجود، بمعنى أخر التطابق بين المفهوم العقلي وبين الوجود العقلي.

إذا التصور(Conception)* ليس فقط من نتاح تفكيرنا العقلي، بل هو يوجد موضوعيا في الشخص الحسي نفسه وذلك لأن مثاليته موضوعية. ومن هذا المبدأ اعتبر هيجل الحياة التي تشيع في الطبيعة هي جميلة من حيث أنها(الحياة) صورة محسوسة وموضوعية، ولكن الجمال الطبيعي هو الجمال ذاته حيث انه ليس جميلا إلا بالنسبة إلى الآخرين أي بالنسبة إلينا نحن. إذا كيف ولماذا الوجود في الحياة يبدو لنا جميلا في آنيته المباشرة ؟

تبرز هنا فكرة المحاكاة في الفن والتي تعتبر عبر العصور معيارا يُميز المدارس الفنية والأدبية والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون في الغرب والشرق، أي أنها مماثلة العمل الفني لشيء نعرفه، وهي تشكل جوهر العمل الفني والأدبي بالواقع.

نجد أفلاطون يقول أن المحاكاة هي ترديد حرفي لما هو موجود في الواقع، والذي يعتبر محاكاة لعالم المثل، وبالتالي الفنان يحاكي المحاكاة أي ينسخ ظل الظل.حيث أصبح المصور على حد قوله << أشبه بحامل مرآة يديرها في كل

---

* **ترجمه (Knox):** بالتصور جمعه التصـــورات، وهــو الأمــر المقصود أي المعلوم التصوري، والتصورات أو المعاني أفكار مجردة عامـــة كلـــية، فالتـــصور فكرة بمعنى أن وجوده ذهنـــي، وهو فكرة مجردة في مقابل الإدراك الحسي .

أما ستيس فترجمه بــ: (Notion) الفكرة الشـــــاملة ،حيث يرى أن كل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصوٌّر ويُطلق عليها اسم الكلِّي، غير أن هذا الكلي يختلف تماما عمَّا يقصده هيجل من الكلي الهيجلي وهو عامل من عوامل الفكرة الشاملة . لأن الكلي عند هيجل ليس تجريداً فارغا ، وإنما هو عيني تماما، ولذلك فالتصور يمكن أن يُطلق على الكليات المجردة، بينما الفكرة الشاملة تُطلق على الكليات بوصفها تَوَسُطاَ ذاتيا، أو تعيُنا ذاتيا ،ومثال ذلك أن الوجود هو كلي حقيقي (فكرة شاملة). لأنه يخرج من داخله الجزئي الخاص به ويُصبح عينيا في الضرورة .
أنظر : ستيس ،فلسفة هيجل ،تر:إمام عبد الفتاح إمام ،العدد الرابع ،دار التنوير بيروت ،عام 1972م ، ص313

الاتجاهات فيصنع بها كل ما يشاء مما في السماوات وما في الأرض بسرعة فائقة وبغير معرفة منه ولا فهم >> [1] ولذلك فهو ينظر إلى الفن والشعر نظرة ساخرة، لا لشيء إلاَّ لكونه غير نافع ويتوقف عند محاكاة الصورة الظاهرة، فنجده يطرد الشعراء من جمهوريته.

أما أرسطو فأخذ فكرة المحاكاة عن أفلاطون وجعلها محاكاة للشخصيات والانفعالات والأفعال (الحياة العقلية داخل الإنسان)حيث أصبحت أقرب إلى المعقول، وأعظم فائدة. فبالنسبة إليه هي (المحاكاة)غريزة في الإنسان ولا نستطيع إلغائها من الحياة الإنسانية، وبالتالي فهي ضرورية لأنها غريزية كما أنها ضرورية في التعليم، ومنه كان عنده الفن جاذبية وأهمية في ترسيخ وتلقين الدروس والتربية والتعليم ،حيث نجد الفنان ينقل الأشياء كما يُريد نبغي أن تكون، وهذا ما يتحقق عنده في الشعر خاصة في التراجيديا والكوميديا [2]، فالتراجيديا هي محاكاة أفعال الأخيار بطريقة أحسن مما هي عليه في الواقع، عمل تنفيري من أجل إصلاح الفعل والعمل الإنساني.

أما الكوميديا فهي محاكاة أفعال الأشرار من الناس بأقبح مما هي عليه، عمل تنفيري من أجل جعل الناس يبتعدون منه. أما هيجل فنجده ينتقد مبدأ المحاكاة في الفن قائلا: << إن مبدأ المحاكاة كهدف أسمى للفن ينتهي إلى شجب الجمال الموضوعي في حد ذاته، لأنه دائما حسب وجهة نظره لا يصبح أساس التفسير مهتم بمعـــــرفة الكيفية التي كون عليها ما هو معطى لفعل المحاكاة، وإنما بمعرفة السبل التي يتوجب وفقها تحقيق محاكاة على أكبر قدر ممكن من الكمال...[3]>> .

---

[1] د/أميرة حلمي مطر. جمهورية أفلاطون ،مهرجان القراءة للجميع ،مكتبة الأسرة –القاهرة .1994 .ص47

[2] د/علي عبد المعطي محمد، و د/ راوية عبد المنعم عباس الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، مرجع سابق. ص172–173.

[3] Hegel .G W F, On Art In (On art ,Religion ,Philosophy , Edited By : J.Glenn.Gray ,Tran bay :Bernard Bosanquet ,Harper Torchboks ,Ny1970 , p22.

فهو يرى أن محتوى الفن هو الفكرة، فقدرة الفن تكمن في إيقاظ المشاعر في داخلنا، وإدخال جميع المضامين ذات المغزى في حياتنا وإثارة الخلجات الداخلية بواسطة الواقع المحيط بنا. ومنه فالقدرة الحقيقية لفكرة المحاكاة كما عبر عنها هيجل تتجلى في إعادة إنتاج رصينة لموجودات الطبيعة. إذا فهل الجمال موجود في المناظر الطبيعية ؟ وما طبيعة الفكرة المتحققة في الجمال في الطبيعة ؟

المبحـــث الثاني

الجمـــال الطـــبيعـــي

1- مفهوم الجمال في الطبيعة

من الواضح أن الجمال الفني كما يتجلى لنا في سيمفونية ما، يعد أمرا مختلفا عن الجمال الطبيعي كما يتجلى في مشهد من مشاهد الطبيعة الجميلة ، حيث نجد أنه من وجهة نظر هيجل « أننا اعتدنا في حياتنا اليومية أن نتـــــحدث عن سماء جميـــــلة، وأزهار جميلة، وحيوانات جميلة، وعلاوة على ذلك القول بالموجودات الجميلة» [1] ولكن كيف يمكننا التميز بين جمال فني وجمال طبيعي، وما مفهوم الجمال في الفن ؟

هل نضع الجمال الطبيعي والجمال الفني على قدم المساواة ؟

يرى هيجل أن الجمال الطبيعي يوجد كانعكاس للجمال المتعلق بالروح و ذلك على أساس أنه وجود ناقص وغير مكتمل، أي أنه كيفية غير مستقلة وتابعة للروح. كما أن الجمال في الطبيعة يكشف عن نقائص خطيرة لان العامل المهم أكثر من غيره في إبراز الجمال الحقيقي هو واللامتناهي والحرية، والفكرة بما هي كذلك لا متناهية على نحو مطلق. فالحياة التي تشيع في الطبيعة هي جميلة من حيث هي صورة محسوسة وموضوعية، و من حيث هي تجسد مباشر وحسي للحياة.

كما أن الجمال « هو الصورة بوصفها وحدة مباشرة للتصور، وحقيقته الواقعة بقدر ما تكون هذه الوحدة حاضرة في تجليها الواقعي المحسوس»[2] في هذا الصدد نجد أنفسنا أمام أنواع من الحياة، حياة لا عضوية (كواكب وبنايات...الخ) وحياة عضوية تتمثل في الكائنات الحية والإنسان. ما هي الكيفية التي يتحقق بها المفهوم في عالم الطبيعة ليصير فكرة في هاته الحالات ؟ وكيف ولماذا الوجود في الحياة يبدو لنا جميلا

---

[1] – Hegel .G W F, On Art In (On art ,Religion ,Philosophy,p23

[2]– د عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، دار الشروق، الطبعة الأولى 1996م،ص65.

في آنيته؟[*] يقول هيجل << أول ما يقع تحت النظر حين نتأمل الكائن الحي في تظاهراته وسلوكه، هو الحركة الإرادية، هذه الحركة منظورا إليها كحركة بوجه عام، لا تعدو أن تكون الحرية التامة، التجريد[**] في التغيير الزماني للمكان، هذا التغيير الذي يبدو اعتباطيا في حالـــة الحيوان، كما تبدو الحركة نفسها وكأنها محكومة بالمصادفة [1].

هنا اعتبر أن الكيفية التي يعتمدها أي كائن حي ليشبع حاجاته من غذاء، طريقة أخذ الطعام، طريقة التهامه وهضمه، أي كل ما يساعد على بقاء حياة هذا الحيوان غير كافية كي توضح وتمثل الجمال الطبيـــعي، حيث إنَّ هذا الأخير(الجمال) لا يمكن التعبـــير عنه إلاَّ في شكـــل. أي انه التجلي الخارجي الذي به المثـــــالية الموضوعية للكائن الحي تبدو لعياننا الحسي، ولتأملنا الحسي، لكن الشكل هو امتداد في المكان بحدوده ومظهره ولونه وحركاته، وبالتالي فهذا دليل على أن الكائن العضوي هو مجموعة من الاختلافات والتنوع، ومنه يستمد وجوده، إذا هو كلٌ تَتَجمعُ أجزاءه المختلفة لتبدو لنا أشياء محسوسة ، وبالرغم من اختلاف هذه الأجزاء إلاَّ أنها تكوِّن انسجاما وتحقق توافق يقرب الشقة بينها ويجعلها تتعاون في خدمة هدف واحد وبشروط هي:

---

[*] من الآن أي الوقت والحي، و الآنية هي الوجود الإنساني، أو الوجود الذي هو نحن، أي وجود الإنسان وهو وجود لا متناهي ووجود متحقق، و تتحقق الآنية في شكل وجود العالم وفي الزمان. وتعني بالألمانية، (Da-sein) وتعني تحقق الوجود العيني من حيث مرتبته الذاتية، و أنية الشيء وهويته وعينيته واحدة، بمعنى وجود المفرد العيني. أنظر: عبد المنعم الحفني، مرجع سابق، ص126.

[**] ومنه (ABSTRACTION) عمل العقل الذي يعتبر عنصرا من عناصر تمثُّل أو مفهوم، ومنه مركزا الاهتمام عليه وحده ومتجاهلا العناصر الأخرى

أنظر :أندري لالاند، موسوعة الفلسفة، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، باريس، الطبعة الثانية،2001م. ص11

[1] هيجل ،المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مرجع سابق ،ص209.

1-لا بد أن يكون لهاته الوحدة طابع تماثل غير قصدي بين الفروق ، أي يكون لها طابع الهوية غير المقصودة بين الفروق ،وبالتالي ليست غائية مجردة ، وبالتالي نجد أن الأجزاء المكونة لها لا تظهر على شكل وسائل لأجل ولخدمة غاية معينة ، كما أن هاته الأجزاء لا تكون مجردة (Abstrait)* من الفروق التي تفصل بينها من ناحية التركيب والهيئة.

2- وجوب اتخاذ هذه الأعضاء في نظر المتأمل مظهر العرضية، بمعنى أن كل عضو يحدد ذاته ولا يضع تعيين للعضو الآخر. وبالتالي كل عضو له شكله الخصوصي الذي لا يتحدد تحددا مطلقا بعضو آخر، لذا يبدو كل عضو وكأنه مستقل في ذاته، وبالتالي حرا وعرضيا نسبة إلى الأعضاء الأخرى، وبالتالي يوضح هيجل أن التلاحم المادي لا يطال شكلها بما هو كذلك، وهنا يُظهر لنا أن الأعضاء تختلف ومستقلة الواحدة عن الأخرى، فالأنف يختلف عن العين، واليد تختلف عن الرجل، والظهر يختلف عن البطن ...إلخ

ولكن رغم هذا الاختلاف إلا أن هيجل يُقِرُ بـــ:

3- وجود رابط داخلي بين الأعضاء رغم الاستقلال الذاتي، أي أن هذه الوحدة ليست ظاهرية

فحسب، بل خارجية، مكانية ، زمانية وكمية محضة، كمـــــا أنها ضرورة سرية، خفية باطنة، ناتجة عن التوافق بين الأعضاء وأشكالها، وإدراك هذه الوحدة في

---

* ومنه المجرد وهو ما يبدو خارجا عن علاقاته الحقيقية مع الباقي، أو ما يكوِّن وحدة حصرية بين متباينات، بمعنى آخر هو المعزول عن سياقه المناسب كقولنا مثلا:الوجود بعيد عن العـــــدم، وهو الكلي الفارغ. أما العيني فهو المركب الصيرورة في حالة الوجود والعدم، والفكرة التي تحتوي في جوفها أفكار أخرى. أنظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص617

الكائن العضوي يتم بواسطة الفكر، حيث أن هذا الأخير هو وحده المؤهل لإدراك هذه الوحدة اللامرئية خارجيا والضرورية.

كما يرى أن النفس لا تتجلى بما هي نفس في الطبيعة، لان الوحدة الذاتية لم تصبح بعدُ وحدة في ذاتها ، وبالتالي تدرك النفس بحسب تصورها ،إذا هنا ازدواجية بين عيان الشكل الحي من حيث انه الاصطفاف المحض للأعضاء وتصور النفس بوصفها تصورا لا تفرض نفسها بصورة حسية ومباشرة على الحدس .[1]

إذا هذا هو سيرورة الحياة كحل للتناقض بين الوحدة الفكروية للأعضاء وبين انفصالها الواقعي، أي التأمين الحسي للفروق الواقعية لجميع الأعضاء، ولجميع تعيينات العضوية، ومن جهة أخرى الانعزال والتجمد في استقلالها، بعضها عن بعض، أي مثالية عامة (Idéalité) تنعشـــــها وتنشط فيها الحياة، وهذه ليست هي الحال حين يتعلق الأمر بادراك الجمال عند هيجل.

حيث أن الموضوع ينبغي أن لا يتجلى لنا كشيء مفكر فيه فقط، ولا أن يختلف عن العيان، ولا أن يتعارض معه من حيث انه لا يتعلق إلا بالفكرة. و بناءا على ذلك يمكن القول أن الجمال في الطبيعة نعرفه بناءا على ما سبق من خلال شكل التلاحم الحي بين التشكيلات الطبيعة العينية، وبيـــــن المادة من حيث هي هوية مباشرة، يُظهر تلازم الشكـــــل للمادة بصورة مباشـــرة بوصفه ماهيتها الحقيقية وقوتها المشكلة، وبالتالي فليس هناك تحديد دقيق للجمال الطبيعي، إلاَّ أنه يمكن في رأي هيجل أنه باستطاعتنا أن:

1- نميز بين الجمال والقبح في العالم الحيواني، فمثلا الحيوانات التي تتحرك بصعوبة ويدل مظهرها على نشاطية بطيئة ننفر منها، لان النشاط والحركة السريعة

---

[1] د. عبد الرحمن بدوي ، فلسفة الجمال والفن عند هيجل ،مرجع سابق. ص66.

هما علامات على مثالية عالية تتميز بها الحياة، كما أننا نندهش عند بعض الكائنات التي يمكنها الانتقال من شكل إلى آخر، ولكن لا نعدها جميلة وهذا يمكن أن يكون نتيجة لتعودنا على نمط معين

2- نتحدث أحيانا عن الجمال في الطبيعة، خاصة عندما نجد أنفسنا أمام منظر طبيعي مثلا، فهنا لا يوجد تنظيم عضوي للأجزاء، وبالتـــــــالي نجد أمامنا تنوع موضوعات، وتجمع خارجي لأشكال عضوية وغير عضوية: جبال، وديان، كواكب، منازل، مدن...الخ، وداخل هذا التعداد المكوِّن للمشهد، نجد توافقا آو انسجاما ممتعا وأحيانا مثيرا يحرك فينا الاهتمام.

3- نجزم أن هناك علاقة قائمة بين الجمال الطبيعي وبيننا ، وهذا بفعل ما يولده فينا الجمال من حالات نفسية وانسجام مع هذه الأحوال، وهناك عدة أمثلة على ذلك ومنه: سكون الليل في ضياء القمر، و خرير المياه المنساب في الجداول...الخ

كما أننا نقول بجمال حيوان ما، حينما نشاهد فيه تجليا نفسيا قريب من التجليات الإنسانية كالشجاعة، المكر، السخاء...الخ، ومن هنا اعتبر هيجل أن الحياة الحيوانية ذروة الجمال الطبيعي ،ولكن بالرغم من ذلك إلاَّ أنها حياة محدودة ومرتبطة ببعض الصفات، من حيث أن الدورة الحيويـــــة للحيوان دورة ضعيفة كما أن هذه الأخيرة (الدورة الحيوية) دوافعها تسيطر عليها الحاجات الطبيـــعية من غذاء وغريزة جنسية...الخ.

كما أن الحياة النفسية الباطنية للحياة الحيوانية، والتي تُعبر عن نفسها في الوجه فقيرة، مجردة، لا قِوَام ثابتا لها، ومن ثمّ فإن جانبها الباطني لا يتجلى بما هو كذلك.

إذا هناك إشارة من هيجل إلى ما يكتسي الحياة الحيوانية من نقص،وهذا بصريح العبارة من قوله أنَّ << الحياة الحيوانية بالمقـــابل لا تملك هذه الوحـــــــــدة إلاَّ

في ذاتها، وفي هذه الوحدة يكون الواقع ، من حيث هو جسمانية ،شكل مغاير للوحدة المثالية للنفس، إن الأنا الواعي هو بالنسبة إلى ذاته تلك الوحدة التي لجميع مركباتها عنصر مشترك هو المثالية الواحدة ، والأنا يتظاهر بالنسبة إلى الآخرين أيضا من خلال هذا التجسد العيني الواعي، لكن كل ما يفعله الحيوان هو أنه يوحي بمظهره للحدس(Intuition) بوجود نفس، لا يملك منها سوى مظهرها الكدر، فكأنها نفحة، نوع من التبخر يُغلف شيء ويُؤمن وحدة الأعضاء، ويكشف في المظهر كُلِّه عن البدايات الأولى لطابع خصوصي، تلكم هي الثغرة التي ينطوي عليها الجمال الطبيعي.[1]>> .

إذا هذا النقص المتجلي في جمال الطبيعة، دفع بهيجل إلى افتراض ضرورة المثل الأعلى، من حيث هو جمال فني، وخلاصة قوله هي أن الجمال بالمعنى الحقيقي لا يوجد إلاَّ في الإنسان، لأن هذا الأخير(الجمال) هو تعبير عن الصورة العقلية، والتي لا توجد إلا في عقل الإنسان، ومن هذا الأساس فالجمال في المظاهر الطبيعة لا يعتبر جمالا بالمعنى الحقيقي، لان المنظـــر الطبيـــــعي جماد خــــال من العقــــل، وكذا الجمــــال في الحياة الحيوانية هو مرتبة دنيا من الجمال، حيث لا يظهر إلاَّ في حركاته ووحدة أعضائه بين أداء وظائفها، إذا التعبيــــر عن الجمال يقتضي عُلوُه عن الطبيعة و الواقع، وهو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة.

هذا النقص المتجلي في الجمال الموجود في الطبيعة، جعل هيجل يذهب إلى افتراض ضرورة المثل الأعلى، لذلك نجده يقول: << هي ثغرة ستحملنا على المصادرة على ضرورة المثال، من حيث هو جمال فني. [2]>>. إذا هل هذا الجمال الموجود في الطبيعة ليس إلاّ مقدمة للمثل الأعلى ؟

[1] غادة المقدم عدرة، فلسفة النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص184-185

[2] هيجل ، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مصدر سابق ،ص218-219.

وهل المثال يتحقق في المجال الطبيعي ؟

سنبين كيف عالج هيجل تظاهر المثالي، التعبير عنه، تفريده وتحقيقه، وجل هذا يعني السمات العامة للجمال الطبيعي، في نقطتين:

أ – من حيث هو جمال مجرد خارجي.

ب – الجمال بوصفه وحدة مجردة للمادة المحسوسة.

أ) – السمات العامة للجمال المجرد الخارجي :

إذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعي عن بعضها البعض سنحصل على تعيين خارجي، ولكن لا نحصل على الشكل المُحايث للفكرة الشاملة ،لأن في هذه المرحلة الجمال يَصبُو إلى وحدة عينية تجعل الهيئة الواقعية تظاهُرا صريحا للداخل ، ولكن لم يتوصل إليها.

بناءا على ذلك تبقى الوحدة في الجمال الطبيعي وحدة خارجية. ومنه فالجمال الطبيعي يقتضي شكلا، وهذا الشكل هو متعين من جهة، محـــــدد، ينطوي على وحدة يمكنه بفضلها أن ينتسب إلى نفسه، أي هناك سمات عامة للجمال الطبيعي، حيث انه ينظم التنوع الخارجي وفق هذا التحديد، ويسمى هذا التحديد انتظاما وتماثلا(Symétrie).أو تعتبره تابعا لقوانين ونسميه انسجاما(Harmonie) :

أ- الانتظام (Régularité):

يعني تكرار شكل معين يعطي للشكل وحدة محدّدة، بعيدة جدا عن الشمول العقلي للتصور العيني، هذا ما يجعل الجمال لا يوجد إلا بالنسبة إلى الذهن المجرد

والتي هي ملكة الفهم المجرد. الذي لا يدرك إلاَّ التساوي والتماثل المجردين لا العينين، وهنا يعطينا تفسير للمستقيم

مثلا: على أنه خط منتظم لأنه ليس له إلا اتجاه واحد ينبغي على مستوى التجريد مساويا لنفسه، وكذا المكعب جسم منتظم لأن كل أضلاعه هي سطوح ذوات مقادير متساوية، كما انه مؤلف من خطوط وزوايا متساوية، وباعتبار زواياه قائمة فإنها لا يمكن أن تتغير في المقدار كما هو الحال في الزوايا الحادة أو المنفرجة[1].

ب – التماثـــــل (Symétrie):

ينشأ التماثل من انضمام اللاتساوي إلى التساوي ، ودخول الاختلاف في الهوية، كما أنه يقوم على التبادل بين هذا الشكل وشكل آخر يتكرر هو أيضا، وهذا الأخير يُنظر إليه في ذاته، محدد غير مُسَاو للشكل الأول الذي يجتمع وإياه، من هذا الاجتماع تنشا مساواة ووحدة أكثر تحددا وتنوعا في ذاتها، إذا هذا التماثل لا نجده في تكرار شكل واحد مجرد، وهنا يضرب لنا هيجل عدة أمثلة منها:

– منزل له واجهة فيها ثلاثة نوافذ من نفس الحجم وعلى مسافة متساوية من بعضها البعض، فوقها أربع نوافذ، تفصلها مسافات أكبر أو أصغر، وأخيرا ثلاث نوافذ مشابهة للثلاثة الأولى في حجمها، وفي المسافات التي تفصل بينهما .هنا نحن أمام تنظيم تماثلي.

ولكن مجرد هذا التكرار لنفس التحديد لا يكفي لإيجاد التماثل ،بل يقتضي اختلافات في الحجوم، المواقع ، الأشكال ، الألوان و الأصوات . أي في جميع التَّحديدات التي ينبغي أن تتكرر على نحو متشاكل.

---

[1] د/ رمضان بسطاويسي محمد غانم ، فلسفة هيجل الجمالية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1، 1991 م ، ص110-111

إذا هذان المعنيان (الانتظام والتماثل) هما مميزان لتحديد المقادير، واطرادها وترتيبها في اللامساواة، ففي الطبيعة (العضوية واللاعضوية)، عبارة عن أشكال منتظمة متماثلة في المقدار وفي الشكل، فمثلا الأعضاء في أي كائن حي، العين، اللسان، اليد، الأرجل، هي عبارة عن جهاز عضوي منتظم ومتماثل، وهناك أعضاء أخرى كالقلب والكبد والأمعاء، غير منتظمة.

وانطلاقا من هنا يشير هيجل إلى أن الانتظام في الجسم العضوي يوجد فيما هو في الخارج، حيث يكون الموضوعي خارجيي بالنسبة إلى نفسه، لا يجيبه أي عنصر ذاتي، حيث الحقيقة الواقعية التي لا تذهب إلى ابعد من هذا الخارج تخضع لتلك الوحدة الخارجية المجردة، بينما ينمحي الانتظام فيما يتعلق بما هو في الداخل، أي أمام الوحدة الذاتية الحية.

أما الجمادات بصفتها تشكيلات جما دية، لها أشكال مميزاتها الرئيسية هي الانتظام والتماثل، ومظهرها محايث فيها، غير متحدد بواسطة تأثيرات خارجية، أما الشكل الملائم لطبيعتها يصنع تركيبها الباطني والخارجي، إذا الوحدة وتحديد الشكل يحتفظان بوحدانية مجردة تقع تحت إدراك ملكة الفهم.

من هنا يمكن الاستنتاج بأن التناظم والتماثل تُنتجهما وحدة الموضوع الخارجي بالنسبة إلى ذاته.

جـ - الانسجام (Harmonie):

يشغل الانسجام الدرجة العليا وتكوُّن الانتقال إلى حرية الحياة الطبيعة والروحية معا، وينجم التناسق عن العلاقة بين الفروق الكيفية التي تكوِّن جملة من الاختلافات

الجوهرية، المحققة في اجتماعها وحدة وتماسكا خاضعا لقوانين تحكمه، وبالتالي فجل هذه الفروق لا تمثل تكرارا مجردا لتحديد واحد بعينه، ولا تبادلا منتظما للمساوي واللامساوي ، بل كوحدة متناسقة تُبرز للعيان جميع اللحظات التي تتكون منها، من ناحية يمثل كل الجوانب الجوهرية، ومن ناحية أخرى يقضي على التقابل بينها ، ويَنتج عنه ارتباطا باطنيا هو عامل وحدتها.[1]

يبين هيجل مثلا كيف ينمحي الانتظام أمام فعل القوانين في الخطوط المشابهة للخطوط البيضاوية حيث يستدل بما قاله هوجرث (Hogarth)* على اعتبار أن الخط المُتَمَوِج هو خط الجمال، كيف ذلك ؟

فمثلا اختلاف خطوط الذراع من جانب لآخر في الجسم الإنساني، ناتـــج عن فعل القوانيـــــن المحددة للأشكال المتنوعة للكائنات العضوية الحية، وهاته القوانين الممارسة على نحو مجرد، لا يمكنها أن تؤدي إلى يقظة للفردية، وهنا يقول هيجل << وتبقى الحرية العليا نفسها مفتقرة، من الجهة الثانية إلى تلك الذاتية التي هي الشرط الوحيد للتظاهر الحي والمثالي[2] >>.

ليس الانسجام إذا بَعْدُ الذاتية الحرة والمثالية للنفس، حيث انه في النفس لا تُنتج الوحدة من مجرد التقارب أو الاتفاق، بل هي ناتجة عن مَحْوِ الفوارق والاختلافات ، والذي يولد الوحدة المثالية، إذا الانسجام رغم انه يعتبر الدرجة العليا للشكل المجرد إلا انه التعبير الأول للوحدة المجردة.

---

[1] هيجل ، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، مصدر سابق ، ص 229.

* وليم هوجرث(William Hogarth)(1697م-1764م) رسام ونقاش إنجليزي ، ألف كتاب بعنوان تحليل الجمال سنة 1753م، هاجم النفاق الديني والفساد السياسي في رسوماته، تأثر بالتصوير الهولندي، أبدع أسلوبا جديدا في التصوير التاريخي، تتميز أعماله بمسحة أخلاقية بارزة

[2] مصدر سابق. ص229.

ب)- الجمال بوصفه وحدة مجردة للمادة المحسوسة:

هاهنا يقصد هيجل بالجمـــــال في المادة المحسوسة، حينما تتجلى هاته المادة صافية طاهرة، وبالتالي استبعاد كل اختلاف، إذ أن هذا الصفاء يكون من حيث اللون، الصوت، الشكل، وهذا هو العنصر الجوهري المحقق لجمالها، إذن جمالها مرهون بمدى أَرْيَحِيَتِنا اتجاهها، وهنا يعطينا مثالا عن الخطوط المرسومة، والتي تمتد بشكل مطرد، وتكون واضحة دون انحراف إلى اليمين أو إلى اليسار، نجد أنفسنا نستريح إليها.

كما أن صفاء السماء، وسكون سطح ماء البحر،هاته كلها تبعث الراحة والرضا في نفوسنا، أما فيما يخص الأصوات، فكذلك الصوت الصافي يبعث فينا الارتياح، أما الصوت الخشن العكر يدعو إلى النفور والغموض.

أمـــــا فيما يخـــــص اللغة فهي تحتـــــوي على حروف صوائت مثل U– O– I– E – A (وتقابلها في اللغة العربية حروف العلة)، كما أن هناك حروف مختلطة مثلAI – AU – OU وبالتالي فنكون هنا أمام اتصال بين نوعين، وما يُثيرانه فينا. دون إهمال أي منهما.

خلاصة القول أن الجمال في الطبيعة في رأي هيجل ناقص أساسا ،وهـــــذا بسبب تناهي الموضوعات الطبيعة، حيث أنه حتى ولو كان العقــل البشري مؤهلا لإدراك المطلــق في الصورة الحسية، إلا انه في المرحلة الحالية مسلوب الروح، ومن هنا لا بد أن يَخلِق لِنفسه موضوعات الجمال. وبالتالي تظهر و تنشأ الحاجة إلى الفن،

ففي رأيه جمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن، ومنه << فالجمال الطبيــعي ليس جميــلا في ذاته ولذاته، وليــس موجــودا بسبب ظــاهره الجميل، وإنما هو جميل بالنسبة للآخرين، أي بالنسبة إلينا نحن. أي بالنسبة للوعي المدرك للجمال.[1]>> ولكن رغم هذا فإن الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال.

[1] علي أدهم ، فصول في الأدب والنقد والتاريخ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 1979م،ص229.

المبحـــــث الثـــالث

الجـــمال الفـــني

أ) – المثل الأعلى [*] (Idéal)

يقصد بها هيجل تلك الصورة الخاصة للفكرة التي تدرك فيها بطريقة حسية، أي الفكرة لا في ذاتها، بل كما تتجلى في عالم الحس، وهنا يشترك هيجل نوعا ما مع شيلر(Scheler) حـــــول الجمال الفني، حيث يظهـــر الفكر مع التصور الحسي جنبا إلى جنب في شئ واحد عيني. إذا فجمال الفن عند هيجل يتمثل في جانبين متميزين يرتبطان في وحدة واحدة وهذان الجانبان هما:

أولا جانب الوحدة(Unité)، حيث أنها الفكرة الشاملـــة (Notion) قبل خروجها إلى التعـــدد.

ثانيا الموضوعية، وهي الذاتية، هذا الجانب هو بالضرورة ذو طبيعة ذاتية، انه المعنى الروحـــــــي أو النفس (Ame)، أو كما يمكن أن نسميه بصفة عامة المضمون الروحي.[1]

لكن هذه الوحدة لا تظل وحدة مجردة مغلقة على نفسها، بل تحتاج أن تظهر في الجانب الثاني وهو تعدد الاختلافات، وهذا الجانب المادي الحسي الموضوعي من العمل الفني يمكن وصفه بصفة عامة الشكل(Form) أو التجسيد المادي، وباتحاد هذان

---

[*] هو النموذجي ويقال في مقابل الواقعي، فالمثالي نظري ومتخيّل، أما الواقعي هو الحسي. كما أن المثالي لا يرتبط بزمان ومكان ،ومنه المثالية(Idéalisme) استخدمها لايبنتز(LEIBNIZ)بمعنى اللامادية .ومع (ديدرو) تعني الأفكارية . ومنه المثالية المطلقة عند هيجل أن الفكر لا يّدرك الطبيعة ،ولكنه يّدرك تصوراته عنها ،وأن ما يحدث في الفكر أو الأنا المدرك أو التجريبي هو شيء يخصه ،ولا يفسره نظام الأسباب والعلل.

والمكان والزمان ومقولات الآثار التي تُدرك بها فاعلية أنا ،أكبر من الأنا المتناهي ، وهـــو الأنا اللامتناهي أو المطلق.

أنظر عبد المنعم الحفني، المعجم الفلسفي لمصطلحات الفلسفة، مرجع سابق، ص739-740

[1] هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، تر إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، المجلد الأول، ط3 ، 2007م، ص179

الجانبان يشكلان وحـــــدة كاملة، لنصل إلى المثل الأعلى .إذا كيف فسر هيجل المثل الأعلى أو المثال ؟

يرى هيجل أن المثال أو المثل الأعلى للجمال ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السُّمو والكمال، حيث أنه (المثل الأعلى) يكشف عن طبيعته الحقَّة حينما يُدخل الوجود الخارجي في الوجود الروحي ، أي حينما تصير الظواهــر الخارجية مطابقــة للروح الكاشف عنها وبالتالي فهو الحقيقة الواقعية المستخرجة من كتلة الخصائص الجزئية. وبالتــَّالي يبقى المثل الأعلى منظوما داخل نفسه، حرا يستمد سعـــادته وســروره من داخل ذاتـــه، ومن خلال تجلياته بتعدد الأشكال التي يظهر فيها، ومنه فــروح المثــل الأعلى توجد في كل مكان، وجمالها يكمن في تحققها كوحدة شاملة وموضوعية، إذا هنـــاك علاقـــة بين المضمون والشكل وتحقق الفكرة ، وهنا يتضح من جديد تأثر هيجل بمفهوم النفس الجميلة عند شيلر، من حيث هي تعبير عن الوحدة بين الداخـــل والخارج. وترتكــز هذه النظــرية على أن الإنســـان يتبــع عالمـــين (عالم الحس وعالم الروح)، كمـــا أنه مطـــالب بتلبية كـــلا الطرفيـــن.

على هذا الأساس يرى أن هو الموفق بينهما، رغم ما فيهما من تعارض، فالجمال يوحد بـــين المادة والشكل، بين الحسي والعقلي، الذاتي والموضوعي، ولن يُصبح الإنسان حرا إلاَّ بعد تحقيق هذا التوافـــــق، والذي يتم عن طريق التربية الجمالية للإنسان، ولذلك فإن مفهـــــوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسي فحسب ، وإنما لتخليص المجتمع من شروره أيضا. [1]

---

[1] رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، مرجع سابق، ص123

إذا المثل الأعلى يتولد من اتفاق الفكرة وائتـــــلافها و الشكـــــل الصحيح المناســــب لها، أي الفكرة تتشكل تشكُلا دالا على تصورها العقلي. [1]

كما يثير هيجل فكرة أخرى حول المثل على أن ميزته الهدوء والسعادة الساجية حيث نجده يقول:<< إن أول ما يُميز المثال هو الهدوء والغبطة الرائعة، الرضى والمتعة اللذان يُخالجـــانه من دون أن يخرج من ذاته، وكل تمثيل فني للمثال يبدو في نظرنا إلاها كــــــلي الغبطة، وبالنسبة إلى الآلهة الكلية الغبطة، فإن كل بُؤس وكل غضب وكُل الاهتمام الذي نُوليه لأوســـــاط وغايـــات عابرة أمور غير ذات شأن. وصفو هذه الآلهة وسكينتـــها يتأتيان من ذلك التركــــــز الايجابي بحد ذاته، والذي لازِمته الضرورية نفي كل خصوصية، بهذا المعنى ينبغي أن نفهم كلمات شيلـــر " الحياة جد والفن صفو " >> [2]

من خلال هذا القول فان تأملنا للهـــدوء الناصع المرسَّم على الأشخاص الذين أبدعـــهم الفـــــن وما يثيره من إعجاب فينا لدلالة على قوة الفردانية، وانتصار الحرية المتمركـــزة على نفســها أي الشخصية الفردية المميزة والتي تتجاوز وجودها الطبيعي الحسي المباشـــر، وترتفع إلى مستوى الحرية و الاستقلال الذاتي غـــير المتناهي، ويعني هذا أن نشاطية و حركية الفكـــرة. وهي تُدرك ذاتها على أنها روح، ووفـــــق عملية التحديـــد هذه تجـــد لِنفسها الشكـــل الخارجي المناسب لها، ومن هنا ينشـــأ نوع من الائتلاف بين الفكـــرة ومظهرها الخارجي وحينئـــذٍ يتحقق المثل الأعلى للجمال. ومن هنا فالفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطـــور هذا المضمون.

---

[1] Friedrich .GWEISS (Ed) Beyond Epistemologies ,New Studies in philosophy of Hegel , Mortinus nujhoff ,The Hague,1975,p374

[2] هيجل ،المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مصدر سابق ،ص253-254

من خلال ما سبق(علاقة العمل الفني و تحقيق المثال) نحاول الآن طرح إشكال: هل يتحقق المثل الأعلى في جل الأعمال الفنية ؟

بمعنى آخر هل يكفي ائتلافا الفــكرة ومظهــرها الخارجي لتحقيق المثــل الأعــلى؟ أو بالأحرى كيــف يتحقق المثــــل الأعلى في العمل الفنـــي ؟

ب)-**العمل الفني وتحقــق المثال:**

بما أن الجمال الفني هو تعبير عن المثال كفكرة، فكيف يستطيع الوجــود المتناهـــي أن يعبــر عــن اللامتناهي من خلال العمل الفــني ؟

حاول هيجل الإجابة عن هذه الإشكالات من خلال توضيحه لعدة نقاط

1-من حيث تعيين المثال كما هو: يشير هنا إلى أن الإلهي يُشكل المـــــركز الذي تصطف حوله تمثلات الــفن، والإلهي لا يوجــد بالنسبة للفـــــــكر إلاَّ كوحدة كليـــة، أي هو كيان مجــرد من الشــكل. ومنه فهيجل هنا يحـــاول في دراستـــه أن يُبين أن الروح المتجـــــسد في الواقــع الفعلي يُعبــر عن الإلهي، ليصل إلى أن الله ليس مُتعاليا على الوجود والإنسان، وإنما محايد لـــه، إذا الإلهي هنـــا هو القـــوى العملية التي تتجســد في الأفــراد الفاعــلين، وهــذا تجسيد لفكــرة وحــدة الوجود، ومن هنا حاول هيجل تفسير الألوهية على ضوء فلسفته الميتافيزيقية، فبين أن التفسير المسيحي واليهودي يقوم على أساس علاقة السيد بالعبد، كما حـــاول الربط بين فكرة الله وفكــرة المطلق. فبين أن الإنسان هو المطلق المتعين، أي أن الإنســــان المتناهي يبحث عــن ذاته في المطلـــق الإلــهي اللامتناهي، وهكذا يتفق هيجل مع سبينوزا

على أن الوجـــــود أو الجوهر، ينتـــــمي إلى المطلق وحده، وكـــل شيء آخـــر تعينا لا جوهري للحقيقـــة الإلهـــــية الواحـــدة. والعالم المتنـــاهي ظل للكل.[1]

هذه الوحـــدة جعلته يـــــرى في الطبيعة والوجـــود تعينا جـــــوهريا للإلهي، ويصبح الإلهي في متناول الحدس(L'intuition)، كما يصلح للتمثيل المشخص، وهذا يعني أن العمل الفني يُمثل الخصوصية العينية في توافق مع حقيقتها الباطنية ، واستنادا إلى هذا الجانب النبيل والمتميز للنفس الإنسانية، والذي هو الجوهر الروحي الأخلاقي، ومنه فالإنسان لا يلبي حاجـــاته الباطنية إلاَّ حين يعـــــزو إلى هذا الجوهر نشاطـــــه الحي وقوة إرادته واهتماماته، لذا فالحديث عن الفن أو الجمال عند هيجل يقـــــتضي الحديث عـــن الإنسان ، والذي لا يتعيـــن إلاّ من خـــــلال العالم المحيط به، كـــما أنه هنا لا يقصد بالعالم شـــــكلا مجردا، وإنما العالم المتعين الذي تظهر سماته في التعليـــم والعـــلوم والشعـــور الديني، والحالة المالـــية والقانونية، والحياة العائليـــــة. من حيث أنها أشكال مختلفة لروح واحدة ومضمون واحد.

إذا فالفن من حيث هو تعبيـــر عن الإلهي والإنســـاني، دفع بهيجل إلى توضيح و كشـــف الطـــابع المثالي للإنسان من خلال البحث في خصوصية الأشكال الفنية أو الحدث (Action).

2- خصوصية الأشكال الفنية أو الحدث (Action): وهنا يحاول هيجل أن يبين الأساس الحضاري للمثال في الفن، فينطلق من حالة الوجود العام، أي كيفية الوجود العام للواقع الروحي للإنسان، أي كيف يجب أن تكون هذه الحالة العامة كَيْما تكون كَتفقة مع فردية المثل الأعلى ؟

لينتقل إلى الأشكال الناتجة عن حالة هذا الوجود، ما يسميه هيجل الوضع.

---

[1] جيمس كولينز، الله في الفلسفة الحديثة ، تر:فؤاد كامل ، مكتبة غريب ،القاهرة ،1973م، ص296-297.

3-الأساس الحضاري للمثال في الفن عند هيجل: وهنا يحاول هيجل في البداية التحدث عن الحالة العامة وعدم فــصـــل المثال عن تحققاته، وذكر الأعمال الفنية المجسدة لأقواله من خلال ثلاثة نقاط رئيسية:

1- الاستقلال الفردي والعصر البطولي .

2- الطابع النثري للأزمنة الحاضرة .

3 – الحاجة إلى إعادة بناء الاستقلال الفردي .

في بداية عرضه يُبين مرحلة الاستقلال الفردي والعصر البطولي، تكون هنا حالة العالم متوافقة مع فردية المثال في العمل الفني، تتبدى في مظهر الاستقلال. مع إمكانية أخذ شـــــكل المثال. إذا ما مفهوم الاستقلال؟

يرى هيجل أن الاستقلال الحقيقي يكمن في وحدة الفردي والكلي ، وتداخلهما. وهنا لا يمكن فهم ودراســـة مدى استقـــلالية الإنســـان، دون الرجـــوع إلى فلسفـــــة هيجل في الحضـــارة والتاريـــخ والاغتراب،* ومن ثمَّ فإن الإلمـــام التاريخي له قيمة الربـــط والانتقال عبر فَضَاءات معرفية وعلمية، إذ أن التاريخ في نظر هيجل يُعطينا نظرة إجمالية في التـــــقديم للسيطـــرة على الهدف العام من البحث، قبل الانتقال إلى الخـــاص فإلى المشخص.[1] ومن هنا حين يستعرض الحالة العامة للعالم، لا يستعـــرض الحالة الراهنة فحسب، بل يستعرض العصر القديم والذي أطلق عليه

---

* اغتراب (Aliénation): يعني به هيجل عملية تحول الإنسان من شخصية أبسط إلى شخصـــــــية أغنى، أي أن العقل المطلـــــق قد خلـــق الطبيعـــــة والإنســـــان. إذْ طرح جـــــزء من نفـــسه وصار هو نفســـه هذا الجزء. من خلال سيطـــــرة العقـــــل المتناهي (الذي هو الإنســـان)على الطبيـــعة . والتاريخ محاولة الإنسان الدائبـــــــة لمعرفة الطبيعة والسيطرة عليها .

أنظر عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مرجع سابق، ص80

[1] Hegel, Leçons Sur L histoire de la philosophie, Traduction J.Gibelin, Gallimard 1970, Tome1, p 99-100.

العصــــر البطولي:وفي هذه المقارنة تتبين العـــلاقة الضمنية بين الفن والحضارة، وتأثير أوجه الحضارة المختـــلفة في إرادة الإنسان، وتحديد مدى استقلاله، وبالتالي فاستقلالية الإنسان الفردي تُحدد حريته، وهنا ذهب هيجل إلى ربط الفن بالحرية،حيث أن الحرية عنده تعني التحديد الذاتي، أو التعيين الذاتي (على نحو ما كانت الحرية عند كانط). فالإنسان حرا بقدر ما يخضـــع للقانـــون الذي يضعه هُو نفسه لِنفسِه، بحيث يُعبر القانون عن ذاته، فلا يكون خضوع الذات إلاَّ لنفسها فقط. وبما أن الفن هو تعبير عن الكلي والجوهري، والذي لا يتأتى إلاَّ من خلال حياة فردية واقعية، يتمتع فيها الفــرد باستقلالية تُعطيه القـــــــدرة على خلق المثال. إذا هل هذا التعبير يفصل بين الذاتي و الكـــــل الأخلاقي، أم هو إقرار بأنه جزء منه؟

يبين هيجل أن الأبطال القدامى هم الممثلين للأخلاق للأزمنة القديمة ، وهذا يُوضح ذلك التبجيل نحوهم ،كأمثال هيراكليس(Héraclès)* وهوميروس، ومنه فالفرد الحربي يتمتع باستقلال تام. وهذا نجده كذلك في الشعر العربي مثلا من خلال أبطال الشاهنامة**.

من كل هذا نستخلص أن الفرد كان مسؤولا من جميع أفعالـــه، فالإرادة هنا مرتبطة بالفعــل. في الوقت نفسه لا تنفصـــل عن نتائـــج الأفعــــال وعواقبـــــها، وحتى الفعل غير الواعيـــة به. هذا ما جعل مثلا البطل أوديب(Oedipe) يقبل من كامل إرادته مسؤوليتيه عن الخطأ الذي ارتكبه وهذا دون قصدٍ، ومن غير وعي به، (حيث أنه قتل أباه دون معرفته، وتزوج أمه كذلك من غير معرفتها)، فقام بمعاقبة

---

* هيراكليس أو هرقل : هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا ومنحته الخلود . وتعني كذلك مجـــــد هيرا

** الشاهنامة: ملحمة فارسية للشاعر الفارسي (الفردوسي) أبو الكريم منصور، وهو أكبر شعراء القرن الخامس الهجري ، كتبها سنة 1010م الموافق ل 400هـ ،حاول من خلالها إحياء الروح الفارسية ،عن طريق سرد أخبارهم وأساطيرهم منذ بدء التاريخ، يتجاوز عدد أبياتها ألف بيت من الشعر .

أنظر :الشاهنامة للفردوسي ،يحي الخشاب ،مجلة تراث الإنسانية ،المجلد الرابع ،العدد السابع ،ص509-530.

نفسه بنفسه.[1] إذا نفهم من كل هذا أن الفرد لم يكن منعزلا، بل نجد أنه كان عُضوا في أسرة وقبيلة، لذلك كانت تحيا الأســرة و القبيــلة في الفــرد، والعكس صحيح ، وبالتالي كانت الفرديـــة تتوحد مع الكــل الجوهري.

أما الفرد في العصر الحديث كما يُوضح هيجل فالحكم عنده على السلوك يكون نتيجة تفسيره للسلوك الأخلاقي على أنه العلم الذاتي بالظروف، وبالفكرة المتكونة لدى الإنسان عن الخـــيــر. ونيَّة تحقيقها في أفعاله، وانطلاقا من هنا فالفرد يبقى غارقا في همومه الجزئية، وهنا يحدث ذلك الفصل بين الأســرة والفرد، كما يحدث كذلك فصـــل بين الفرد والدولة. ومنه فإمكانيــــة العالــم المعاصر في الخلق الفني محدودة للغـــاية، وهذا نظرا لمحدودية الاستقلال الفردي فيه، والـــذي يعكس ضيــــق المضمون، وبالتالي يُصبح المثال يفتــــقر إلى المضمون العميق. ومن خـــلال هذه المقارنة يبين هيجل عن إمكانية العصر البطولي قي الخلق المثالي في الفن، إذ أن هذا الأخيـــر (الفن) يقتبس أشكاله الفنية من ذلك العصر، لأن الأبطال فيه يُعبرون عن الكلي. إذا هل مُهمةُ الفنان نقل الماضي؟

إن رجوع الفنان وعودته للاقتباس من الأساطير القديمة فمثلا : ليونارد شو (بيجماليون)، ألبير كامي (كاليجولا)، توفيـــق الحكيم (شهرزاد)، كما نجد أعمـــال نجيب محفوظ الأولى التي تستلهم الحضارة المصرية القديمة ،جوته (فاوست،هرمان ودورثي)، كما لا ننسى الشخصيات في مسرحيات شكسبير. وهذا ليس لنقل الماضي فقط، وإنما محولة منه إدخـــال تعديلات تبدوا طبيعية، وهـــذا من خـــلال استلهامـــها للشخصية البطولية و استقلالـــها.

[1] هيجل .المدخل إلى علم الجمال. مصدر سابق. ص137-138.

هنا الفنان يحاول إعادة بناء الاستقلال الفردي وسط التعقيدات المسبقة للحيـــاة الحديثة، كما يحاول هيجل بدوره تفسير عمل الفنان في اتجاهه لاختيار بعض الموضوعات، بحسب ما يمنح الاستقـــلال في الإرادة والآراء ،فمثلا نجد الفنان أحيانا يخـــتار الأمراء، ليس لانتمـــائه للطبقـــة الأرستقراطية، ولا حبا ودفاعا عنهم، ولكن محاولة منه لإظهار الحرية والتي لا تملك أن تتحقق نفسها إلاّ َفي هذا التمثيل (أوساط الأمراء)، كما أنه يمكن استخدام شخصيات الطبقات الأخرى فمثلا في المسرحيات الهزلية، وهذا لما تتـــوفر عليه الكوميـــديا حيث أنها تمنحـــهم الاستقـــــلال في الإرادة و الآراء.

هذا العمل كله من أجل تمثيل الجوانب الكلية والجوهرية في العالم، أي حالة الوجود الروحـــي وتعارضها مع الواقـــع النثـــري، وهنا يظهـــر تميز هيجـــل في بحثه منذ البـــــداية في التعبير الفنـــي للمضمون العيني للمثـــــال، بين الجوهـــر الكلي وبين الأفراد الذين يُحققون أشكـــالا خصوصية لهـــــذا الجوهر.

إذا ما هو المجال العام الذي يأخذ منه الفنان لكي يُظهر اهتمامات الروح والمضمون؟ أو بمعنى آخر كيف ميز هيجل بين أشكال الوضع ؟

2- الوضع (Situation)

كما قلنا سابقا أنه نتيجة للتعارض الحاصل في الوجود العام ،وهنا ميز هيجل بين ثلاثة أنواع من الوضع .

أولا:مرحلة انعدام الوضع: في هذه المرحلة الوضع لا يتمثل للفنان في أشكال متعينة تُعبر عن الروح ،وبالتالي فالأوضاع التي يصورها الفن هاهـــــنا ثابتة ســـــاكنة وغير متعينة ،إذ أنّ الإلهي هنا يُصور الكلي في جُملتـــــه وثباته ولا ينقسم إلى أجزاء متعينة. نجد هذا في النحت المصري القديم، والنحت اليوناني القديم.

ثانيا:مرحلة تمييز الكلي في وضع متعين، لكنه يبقى وضعا غير متمايز في ذاته، وهما لا يقوم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلي، ومنه تتعين الأوضـــــاع في أفعــــال بسيطة لا تثير الاهتمام. ويظهر ذلك في التماثيل اليونانية التي تُصور الآلهة في أوضاع بسيطة، أي تُمثل هدوء الآلهة.مثال :قصائد بندار (518-438 ق م)، وكذا رواية (آلام فرتر) لجوته .

ثالثا : وهذه المرحلة تُشكل تعين المثال في الفن بشكل صحيح في رأي هيجل ،على أساس أنه في هذه المرحلة تُقدم القوى الروحية الكبرى في خــــلافاتها وتناقضاتـــــها وصراعها ووفــــاقــــها. إذا هذه الموضوعـــــات ينجم عنه صراع يؤلف حقيقـــــة العمل الفني، ومنه فالفنان ليس مطالبـــــا بابتكار أوضاع جديدة خاصة لهذه الموضوعات.ويظهر هذا في الفن المسرحي القائم أصلا على الصراع. إذا ما حقيقة هذا الصراع من وجهة نظر هيجل؟

في رأيه الصراع إمّا يكون ناتـــــج عن أوضاع طبيعية كخــــلفية يتولد عنها التصـــادم القـــائم بين الأفراد، وهذا ما نجده في الشعر الملحمي. وإما صراع روحي يرتكز على أساس طبيعي، ينتج من عدة أسباب:القرابة، الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية، نشأة الفـــرد ضمن طبقة مضطهدة كالزنوج مثلا أو العكس. أو صراع روحي يرتكز على أساس روحي، يحدث هذا مثلا بين الإنســـان ونفسه، أي أثنـــاء قيامه بالفعل وبين حالة وعيه بعد الفعل، ومثال ذلك ما سبق ذكره عن خطأ أوديب .[1]

إذا ومن خلال ما سبق ذكره فإن هذه المرحلة هي تصور للأوضاع بوصفها أفعالا، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها، أي الطبائع والأحداث والأفعال وما تخلقه من جوّ من العمومية. وهنا يدخل المثال في ملء التعين وملء الحركة .وهنا

[1] رمضان بسطاويسي محمد غانم. فلسفة هيجل الجمالية ،مرجع سابق ،ص145-146-147.

يصل إلى الحدث أو الفعل (Action). من حيث هو مصدر موضوعات الفن. ولكن هل كل الأحداث تُعتبر مصدر موضوعاته؟

يرى هيجل أن الفــن لا يهتــم إلاّ بالأحــداث التي تستــوجبها الفكــرة ، وهذا من خلال الرجوع إلى الظروف التي حركت نفس الشخص، وكشفت له عن حاجاته الحقيقية، وبالتالي أثارت التصادم، ومنه فــالفعل مُميز من خلال القوى العامة المشكلة للمضمون، وتحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعــل، ثم اللقاء بين القوى العامة للفعــل والأفراد الفاعلين في الشخصية.[1]

إذا ينطلــق من القــــوى العامــة من حيث هي قوى جوهرية تحمل في داخلها المضمون الحقيــقي للوجود الإنساني، ورغم اختلافها في درجة القيمة التي تملكها، إلاَّ أنها كلها عقلية، وبالتالي هي الدافع الوحيد إلى الفعل. ومن هنا فالقوى العامة للفعل ما هي إلاَّ عناصر جزئية ومعينة للحقيقة. لذلك من الممكن أن تتعارض مع بعضها البعض، رغم ذلك نجد أنها تحمل شيء جوهري فيــها، ويتجلى هذا في المعاني الكبرى في الفن كالأسرة، الوطن، الدولة، المجــد، الصــداقة، الشــرف، الحب...الخ.

يُنتج عن هذا التصادم رد فعل، يجب أن يكون على أســاس العقــل والعــدالة وأن يبتعد عن قوى السلب والشر، لأن في هذا التمثيل لا مكان لسلب كأرض جوهرية لرد الفعل الضروري. ومثل هذا التصادم المزعج والمنفر نجده في قصيدة "هينرش المسكين " لترمن فون در آوه (Hartmann von der Aue)

إذا فهذا المضمون الجوهري للتمثيل يتكون إما موضوعيا بواسطة إله واحد، وإما على نحو خاص وذاتي بواسطة أخلاق وأفعال إنسانية فيها يتحقق. ومنه فمضمون الآلهة يتجلى خصوصا على أنه مضمون الأفراد أنفسهم (القوى العامة تكفي نفسها

---

[1] مرجع سابق، ص137- 138 .

بنفسها)، ولكن تبقى في الوقت نفسه خارجية عن الإنسان، باطنة في روحه وخلقه، رغم ذلك فهذه القوى كيما تنشط وتتحقق تحتاج إلى الفردية الإنسانية، والتي تتخذ فيها الشكل الباثوسي (Pathos)، * إذ أن هذا الأخير يشكل المركز الحقيقي للفن ومضماره عند هيجل ،حيث يقول << قوة النفس، ومشروعة في ذاتها، ومضمونها الأساسي هو العقلانية والإرادة الحرة [1]>> ولتبيين الطابع العيني للباثوس لابد من دراسة الشخصية، من حيث هي تلك الكلية المتجلية في الإنسان، كما أنها (الشخصية) الفردية الإنسانية التي تمثل المثال أو الفكرة، حيث أن الإنسان يحي حياة عينية خارجية أي أن العالم الخارجي هو المحيط الذي يتحرك فيه الإنسان، وبالتالي فهي المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي.

تظهــر الشخصية أولا كفردية شاملة، تشكل كلا واحدا غير قابل للانقسام، وهذا ما نجده عند هوميروس في تقديمه لأبطال يعبرون على صفات وسجايا عديدة.

ثانيا تظهر في التركيز على سمة واحدة تدفع إلى الفعل ، وهذا ما نجده في شخصية "روميو وجوليت" لشكسبير ،حيث نجد أن الحب هو العاطفة الحماسية الرئيسية التي تدفـــع روميو إلى الفعـــــل، وبالتالي لا بد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس الممتلئة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع الظروف. وهنا تظهر عبقرية الفنان حينما يتمكن من التركيز على جانب معين من شخصية الإنسان ليشتق منه جميع الجوانب الأخرى.

ثالثا تظهر في أنها تركز حماسها على اهتمامات واقعية، وتحافظ فيها على ذاتها، وفي نفس الوقت تبتعد عن الغموض والتردد، ومثال ذلك شخصية "هاملت "في

---

* لها معنى عام عند هيجل أقرب للمعاناة ،وهي تتشكل المركز الحقيقي للفن ومضماره

[1] مرجع سابق، ص149

مسرحية شكسبير. فرغم أنـــه متردد إلاّ أن الفنان يستطيع أن يحافظ على وحدة شخصيته.

فالفن يصور النشاط الإنساني الذي ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجي. والمهم في العمل الفني أن يعبر عن أسمى اهتمامات الروح. ولكن هذا العمل الفني الناتج عن الروح يحتاج إلى وجود ذاتية خلاقة تصوغه وتُشكله لمخاطبة الآخر. إذا من هي هذه الذاتية الخلاقة ؟ ومن أين لها القدرة على الابتكار؟ وكيف تنتج العمل الفني؟

جـ -الفنان(Artist)

يعني به هيجل تلك النشاطية الذاتية الخلاقة، والتي ينضج فيها العمل الفني، من خلال العبقرية (Genius)* والموهبة. والتي تكون ضمن نشاطية، وفي نفس الوقت محافظة على تلك الأصالة. يميز هيجل العبقرية على أنها تركيب بين :

المخيلة (Imagination)/ الموهبة(Talent)/الإلهام(Inspiration)[1].

---

* مواهب فكرية وطبيعية راقية،تمنح مالكها إيحاءات وإلهامات موفقة ،كما أنها جوهر السمة أو الروح ،الطبيعية الخاصة بكائن وتعتبر غالبا بوصفها نوعا من روح داخلي ،أو إلهام الأنا العميق . و هي عند هيجل القدرة على الخلق الفني.

أما الموهبة فهي المهارة المعينة في جانب معين من جوانب الفن.

أنظر أندري لالاند ، موسوعة الفلسفة، تعريب خليل أحمد خليل ،منشورات عويدات بيروت باريس ،الطبعة الأولى،1996 ، ص464-465.

[1] هيجل .المدخل إلى علم الجمال. مصدر سابق. ص162

فالمخيلة أو الخيال المبدع لدى الفنان يجعله يُعيد صياغة المادة الخام وفق تصوره للمثال. أي التعبير عن حقيقة الوَاقع الذي يُضفي عليه طابعا مثاليا(Idéalisation)، ومنه فشرط إنتاج عمل فني خالد في رأي هيجل أن يتمتـــع الفنان بخيال مبـــدع وقوي، وبواسطتــــه يُدرك التـــداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي في الأشياء، ومن هما فالعبقرية تشترط الموهبة، كما أنهما توجدان بالفطرة، ولكن تحتاج العبقرية إلى تربية وتعليم، فمثلا لا يكفي لكي تكون شاعـــرا. أن تكون عبقريا . ولكن عليك كذلك تعلم الوزن والقافية والإيقاع، فيكون استو عاب الفنان سريع. أما الإنسان العادي فيكون يبذل مجهود كبير للاستيعاب. كما يرى هيجل إمكانية أن تشمـــل العبقرية شعبا بأكمله، مثل الشعب الإيطالي الذي لديه حسا الغناء والطرب الطبيعي.ومن هنـــا فهناك سمات عديدة للعبقرية هي:

- الاستعداد الطبيعي للإنسان لفن من الفنون .
- ارتباط هذا الاستعداد بعبقرية الشعب المُنتمى إليه.
- سهولة الإنتاج الداخلي والمهارة التقنية لدى العبقري في تجاوز الصعوبات .

أما الإلهام فيتولد عن استغراق الفنان بكامل ذاته في الموضوع الذي يقوم بتنفيذه، ومن هنا يجب على الفنان تكريس كـــل اهتماماته للعمل الفني، وهذا من خــــــلال إحياء الموضوع في داخل ذاته، أي وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه، وهنا يميز هيجـــل بين نوعين من الإلهام، إلهام خلاق وإلهام رديء. ويلح على النوع الأول لأن الفنان فيه يختفي من أجل تأكيد حضور العمل الفني، والذي يقدم بدوره مضمونا حقيقيا وجوهريا من خلال التمثيل الخارجي الموضوعي ، ونجد هذا في قصائد "جوته" الغنائية. كما أن الجامع بين العبقرية والإلهام هو الأصالة التي تكمل في العمل الفني، حيث نجدها تجمع بين الصفات الخاصة بالفنان (الذاتية)، الأداء أو تنفيذ العمل الفني (الأسلوب).

إذا ما يجب عند هيجل على الفنان هو الابتعاد عن المغالاة في إبراز طابعه الذاتي في أعماله، وبالتالي الحرص على رؤية طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات، وفي نفس الوقت الامتثـــال لقوانين الفن الذي يُبدع فيه، فهناك اقتران بين الجانب الذاتي والموضوعي، وبالتالي يحـــدث امتصاص للخصوصيات المتاحة للفنان لتجسيد موضوعه في العمل الفني، وهذا وفق الحقيقة بدلا وبعيدا عن هواه ونزواته .

الفصــل الثاني

الـــــفـــن عند هيجل

تقديم

إن البحث في مفهوم الفن من حيث هو ظاهرة إنسانية، لا يقل أهمية عن العلم أو الأخــلاق في تحقيق التكامــل النفسي والاجتمــاعي للإنسان، إذ أن الحياة الإنسانية وحــدة متكامــلة، وبالتالي فــالبحث الفلسفي في مشكلات الفن له قيــمته من حيث هو تحليــل فكـــري، وهـــذا ما يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية، ويوسع فهمنا لها، ومن هذه الناحية يُفتحُ أمــام الناقــد و المتذوق آفاقا جديدة يُطِلا منها على الفن.

ومن هنا إذا حاولنا مثلا الاستفسار عن معنى الفن عند أشخاص عاديين، فهنا يقال أن الفــن هو الغناء والسينما والمسرح والموسيقى. أما إذا بحثنا في المجلات الفنية لوجدناها في حديث دائم عــن الممثلــين والمخرجــين ونــجوم الغناء، إذ نلمس من خلال ذلك أن لفظ فنان يكاد يقتصر عليهم، كما أنه قد تصدر عن الفنانين بعض المقولات الفنية، على أن الفن:

- هو إدراك عاطفي للحقيقة وهذا هو حال الرومانيين.

- هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

- هو تلك الغارة من الصور التي يشنها الخيال عن الواقع.

- هو تلك المسافات المرتعشة التي نجدها بين الكلمات أو الارتفاعات والانخفاضات

- هو تلك الدهشة التي تعتريك وتسيطر عليك.
- هو مجموعة المهارات البشرية على اختلاف ألوانها[1]

---

[1] د/ سناء خضرة، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر،ط1 ،2004م،ص36

كما نجد أن الفن بالمعنى العام **<<** هو جملة من القواعد المُتبـــــعة لتحصيل غايـــــة معينة جمـــالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُمي الفن بالفـــن الجمـــيل، أما إذا كـــانت هـــذه الغايــــــة تحقيق الخير سُمي الفن بفن الأخلاق، أما إذا كانت هذه الغاية تحقـــيق المنفعة سُمي الفن بالصناعة [1]**>>**

وهذا لا يعني أن مفهوم الفن ثابت وواحد خلال العصور، بل هناك تطورات لهذه الكلمـــة حيث نجـــد أن أصل كلمة فن (Teché)باليونانية أي(Ars) باللاتينية وتعني النشـــاط الصناعي النافع بصفة عامة. حيث أن الفن كان يشمل حتى الصناعـــات المهنية كالتجـــارة والبناء والحـــدادة وكـــل مظاهر الإنتاج الصناعي.[2]

أما في معجـــم لالاند فالفـــن هو مجموعة العمليـــات التي تُستخـــدم عادة للوصول لنتيجـــة معينة،[3] أي الـــفن هـــو كل إنتاج للجمـــال لتحقيـــق أعمـــال يقوم بها موجود واعٍ أو مُتصف بالشعور، وهنا نحن أمام العمل الفني المُدرك عن طريق الحس، وهذا ما جعل علماء الجمال وعلى رأسهـــــم سانتيانا* الذي يرى أن الفن هو القـــدرة على تولـــــيد الجمـــال أو المهـــارة في استخدام متعة جمالية،[4] وبالتالي فهو نشاط نقوم به ولدينا فكرة واعية عن تحقيـــــق هدف معين في المستقبل. كما يرى

---

[1] صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج2 ص165.

[2] إبراهيم زكرياء ،مشكلة الفن ، مكتبة مصر ،1976م ،ص8 .

[3] A.LLande.<<Vocabulaire. Technique et critique de la philosophie >> P.U.F. Paris .5éd 1947 (Article ; Art ;)p77.78.

* سانتيانا جورج Santayana George (1863-1952) فيلسوف وكاتب أمريكي ،من أنصار الواقعية النقدية ،كان يعترف بالوجود الموضوعي للعالم المادي ،يعتقد أن الجواهر وحدها هي التي يمكن إدراكها ،أي الصفات الواقعية الممكنة للأشياء والتي تظهر في الإدراك كعلامات للموضوعات .وهو في ذلك قريبا من أفلاطون و هوسرل .أما في علم الجمال فعرف سانتيانا الجميل بأنه التحقق الموضوعي للذة ،كما أن السعادة عنده في علم الأخلاق ينبغي البحث عنها في تحرير الروح من الجسم والعالم والمعرفة ،كما يفسر تطور المجتمع بغريزة حفظ الذات والسعي وراء المنافع والمادة .

[4] أنظر روزنتال يودين، الموسوعة الفلسفية. تر سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1984.1م، ص200-201.

كروتشه أن الفن هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة، ومنه يعتبر أن العمل الفني هو رؤية (Vision) أو حـــدس (Intuition)، إذ أن الفنان يقدم صورة خيالية، وهناك المتذوق الذي يقوم بإعادة تكويـــن هذه الصورة في وعيه، ومن خلال ذلك أنكر أن يكون الفن واقعة مادية (ألوان أو نسب بين ألوان، أصوات أو نسب بين أصوات) . كما انه بين أن الفن لا شان له بالمنفـــعة أو باللـــذة والألم.

أما ما يهمنا في بحثنا هذا هو تبيين نظرة هيجل إلى الفن وموضوعـــه وكيف قســـم الفنون. وبالتالي أين نجد هيجل من كل هذه الأفكار الفلسفية ؟ أو ما موقف هيجل من الفن؟ وموضوعه؟

المبحث الأول

مفهوم الفن عند هيجل

فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعدها على الفنانين في تحقق الجمال، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو، وكيف عبر عن نفسه واقعيا في الأعمـــال الفنيـــة دون الأخذ على عاتقها صياغة شروط للإنتاج الفني. ومن هنا فالفن يمثل في نظر هيجل إلى جانب الدين والفلسفة واحدا من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق،[1] فيرى هيجل أن الفن لا يحاكي الطبيعة بل هو يتجه اتجـــاه يكون غير الطبيعة أحيانا، لأن الفن موضوع في جانب المعقول (الشـــكل)، لا في جانب الطبيعة (المضمون). وبالتالي هنا تجاوز لمفهوم المحاكاة ومنه فمجال الفن المخيلة والإبداع .

ومنه فالفن يرقى بالإنسان حدسيا إلى مستوى الحضـــور الإلهي، كما يعيد اكتشـــاف البعد المثالي للواقع، ويعطي امتدادا لا متناهيا لوجوده المتناهي. وهنا نجد الفيلسوف الألماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن أن مهمة الفن هي التصوير الحقيقـــي للوجـــود في تجلياته الظاهرية، ولهذا فحقيقته تكمن في تحقيق الوفاق بين الخارج والباطن. كما أن هذا الباطن في حد ذاته يجب أن يكون في وفاق مع نفسه.

وبالتالي يـــرى هيجل انه بوسعنا أن نلتمس الحضور المثالي للروح في نتاجات الفـــن على نحو أدق بكثير وأعمـــق مـــما نجده في ظواهر الطبيعـــة، وبالتالي لا نجـــد في الفـــن الإنساني مجرد اللعب أو اللهو، وإنما نجد أنفسنا هنا معنيين بتحرير الروح البشـــرية من المـــادة، ومن كل الشروط الجزئية المحدودة. أي الفن كتجسيد حي للفكرة هو جزء من العقـــل المطلـــق.

كما أنه (الفن) غاية في ذاته، وهـــذا ما يفسر رفضه استخـــدام الفـــن كوسيلة مـــن وسائـــل التهذيب الأخلاقي. ويلخص هيجل العمل الفني في قضايا ثلاثة هي:

1- أن العمل الفني ليس منتجا طبيعيا بل هو نشاط إنساني.

---

[1] رمضان الصباغ. الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية. مرجع سابق. ص129-130.

2- أنه يُصنع من أجل الإنسان، ويقتبس من العالم الحسي للإنسان.

3- انه لديه غايته الخاصة، وهو غاية في ذاته .

من هنا يـــرى هيجل أن ما يهدف إليه مضمون الفن هو ايقاض النفس، وهـــذا لصيق بالمشاعر والأحاسيس التي تجد مكانها في الذهن الإنساني، وبالتالي فالفن يضع في متناول الحدس ما هو موجود في الفكر البشري ليوقظ مشاعر كامنة، ويضعنا في حضرة الروح الحقيقية.[1]

كما يرى هيجل أن محتوى الفن هو الفكرة ، وهذه الفكرة ليســـت شيئا مجرد. أما صيغتــــــها في التجسيد المحسوس في صورة . وبالتالي فالجميل في الفن هي تلك الفكــــرة التــــــي تشكلت في الواقع، والتي هي معه في وحدة مباشرة. ومنـــــــــه فالواقـــع المصوغ بشكل يتنـــــاسب مع تصوره هو المثل الأعلى ، ومن هنا فالفن يَعظ الإنسان ،ويتحقق هذا الغرض بأن ينفذ المضمون الروحي الجوهري في الوعي عن طريق الأثر الفني.[2]

من هذه الناحـــية يمكن القول أن الـــفن كلما سما كان يحتوي على مضمـــون اكبر وكان هذا معيار قيمته، سواء كان المعبر عنه مطابقا أو غير مطابقا. ومن هنا أعاد هيجل الوحـــدة الملموسة إلى موضعها الصحيح. بتصحيحه علاقاتها بذاتها وبسائر الأنشطة الإنسانية. ومنه فوحدة الأثر الفني هي وحدة الشكل والمحتوى، وحدة الدلالات والمعاني، كما أعاد هيجل الصلة بين الفن والعمل الإنساني وبين العمل التطبيقي الذي يطور الإنسان به ذاته بتطويره الطبيعة.[3]

---

[1] عبد الرحمن بدوي. فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص27-28 .

[2] المرجع نفسه ص 29-30.

[3] لوفَافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيناني -دار المعجم العربي ، بيروت ،1954، ص22-24 .

إذا الفن هو انعكاس للحياة الواقعية للإنسان، والحياة الاجتماعية في إطار العصر وجميع الظروف والملابسات، كما أن الفكرة تؤكد ذاتها إلى حيز الواقع بواسطة أشكال، والشكل الذي به تؤكد ذاتها وتحقق نفسها يختلف ويتنوع ، وهنا يتضح وجود عـــلاقة بين الشكـــل والمضمون. أي الشكل الذي تتحقق فيه الفكرة يوافق بالنسبة إلى كل مضمون يفترض فيه أنه يعبر عنه، أي أن المضمون يصير شكلا. ولهذه الأسباب يحاول هيجل البحث في كـــل فن، وفي تطور كل واحد وهذا تجسيدا لفلسفته الجدلية ووفقا لجوهرها وهو مفهوم السيرورة.

بالتالي لا نستطيع أن نحدد القاعدة الجمالية إلا بسيرورة الإبداع، أي أن الجدل الحـــادث في سيرورة الإبداع هو الذي يحدث عنه الجمال،والجدلية هنا تحدث بين الشكل والمضمون. ومنه فهذا القول يدل على أن الفن هو طبيعة ثانية تابعة للإبداع الإنساني، وبالتالي نموذج الجمال هو الذي يصنعه الإنسان (العقل). وبالتالي فـــالجمال الذي يصنعه الفـــــن ليس هوا لجمال الموجود في الطبيعة. إذا هناك قطيعة تجعل ما يصنعه الفن نموذج جديد، ومنه يرى هيجل أن الثقافـــة هي التي تصنع لنا الجمـــال، حيث انه إذا تغيـــرت الثقافة تغيـــرت الفنـــون وأنماطها.

كما آن العبقرية والإلهام هما جزء من حركة التاريخ، وبالتالي عقلنه مفهوم الإلهام جعله يدخل داخل سيرورة العقل. ومنه فكل فن حاول تجسيد مضمون فاختار شكلا. إذا كيف رأى هيجل هذه السيرورة؟ ولماذا انتهت عند الرومانسيين؟

أولا يجب علينا تبيين أنماط الفن التي ذكرها هيجل وهذا حسب تصوره النَّسَقِي، من خلال تبيينه أن هناك فترات، وهناك جدل داخل كل فترة، هذا الصراع يؤدي بنا إلى البحث الدائـــم عن العلاقة بين الشكل والمضمون في كل فترة. ومن خلال ذلك يرى أن الإنسان يعي نفسه في تطور (الفن فالدين ثم الفلسفة). فالفن هو

المرحلة الأولى لتحرر الروح، وهو يمــرُ كذلك حسبه بمراحل هي: الفن الرمزي ثم الفن الكلاسيكي فالفن الرومانسي.

ففي أي مرحلة يتحقق المبدأ الجمالي في رأي هيجل ؟

المبحث الثاني:

أنماط الفن عند هيجل

الفن الرمزي

يتمـــيز هذا النمــط بتعارض الموضوع الفكـــري مع الشكل الخارجي، كما يتميز المضمـــون الفكري فيـــه بصفات الإبهام و الألغـــاز، ومن هنـــا يسود فيـــه الطابع السحري المملـــوء بالأسرار، فتكون علاقة المضمون بالشكل الخارجي في العمل الفني علاقة مصطنعة. ومنه فإن الرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكر.

من خلال هذه الصلة المصطنعـــة بين الشكل الخارجي وبين المدلول أو المضمـــون الفكـــري في الأعمال الفنية ،تبين لهيجل صراع داخل هذا النمط. ومنه ميز بين مراحل مختلفـــــة في تطوره وهي: 1- الرمزية اللاواعية . 2- رمزية الجليل. 3- الرمزية الواعية.

في هذه المرحلة يرى هيجل أن المضمون يطغى على الشكـــل، ومنه يحـــدد مفهـــوم الرمز* على أنه << يقوم على الترابط المباشر بين المدلول العام. وبالتالي الروحي. وبين الشكـــل الذي يمكـــن أن يكون مطابـــقا أو غير مطابق...غير أن هذا التـــرابط لابد أن يصوغه من جهة مقابلة الخيال والفن معا [1]>>

هنا يمكننا أن نطرح الإشكال الآتي: إلى أي حد اعتبر هيجل ما هو رمزي شكلا فنيا ؟ أو بمعنى آخر ما هو الشكل الفني الذي يمكن أن يعد رمزا ؟

---

* في اللغة هو علامة وإشارة(Sign)يدل بها الرامز على المرموز، أما في لاصطلاح ما دل على غيره دلالة معانٍ مجردة على أمور حسية، على معاني متصورة. كدلالة الثعلب على الخداع والكلب على الوفاء . كما يُطلق الرمز على كل حـــــدٍ من سلسلة المجازات يُمثل حداً مقابلا في سلسلة الحقائق. ويستخدم هيجل هذا المصطلح للدلالة على فلسفته حول الفكرة والمثال في الفن ، إذ يُمكن أن يكون فيه تداخل عيني بين المدلول والشكل ،وبالتالي قد يُستخدم كوسيلة للتعبير .

أنظر المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. مرجع سابق. ص384.

[1] هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ،تر:جورج طرابيشي ،دار الطليعة بيروت ،1986،ص38.

يتمثل الجواب عن هذا الإشكـــال في قول هيجل <<إن ما هو رمزي ينتـــهي هناك حيـــث الفردية الحرة تتخذ مضمون وشكل العرض، بدلا من التصورات العامة المجردة. ذلك لأن الذات هي المهمة لذاتها وهي التي تشرح نفسها بنفسها. فهي حين تشعـــر، وتفكر، وتفعل وتنتـــج صفاتها وأفعالهـــا وأخلاقـــها، تكون هي ذاتها. وكل دائرة ظهورها الـــروحي والحسي لا معنى لها إلاَ الذات. والذات في نشرها لذاتها تكون سيدة على كل موضوعيتهـــا وتعبر عنها، والمعنى والعرض الحسي، والباطن و الظاهر، والشيء والصورة لا ينفصـــل بعضها عن بعض،ولا تتجلى كمجرد شئ ذي نسب وقرابة، بل على شكل كل واحد، فيـــه لا تكون للظاهرة ماهية أخرى، وليس للماهية ظاهرة أخرى خارجها أو إلى جوارحها . فما تجلى والتجلي يكونان وحدة واحدة عينية. وبهذا المعنى فان الآلهة اليونانيون. بقدر ما يصورهم الفن اليوناني على أنهم أفراد أحرار، مستقلون قائمون بذواتهم، ينبغي ألاَ يُعدوا مجرد رموز أو أن يفسروا رمزيا، بل هم يكفون أنفسهم بأنفسهم.>>[1]

من هنا فالمقصـــــود بالفن الرمزي من جهة مجهـــود لتهيئة الحـــدس والتمثيل الفنيين، ومن جهة أخرى فن بحصر المعنى، و تسعى الرمزية إلى التسامي إليه تساميها إلى حقيقتها. وهذا ما تميز به الشرق القديم بشكل عام، وهو بمثابة ابتكار، كان وصوله إلى أوربا بعد أن أصابه التغيير، حيث أن الرمز عبارة عن شيء خارجي، وهو يتميز إلى معنى وتعبير، بيد أن المعنى وثيق الصلة بموضوع ما، أما التعبير فهو مرتبط بشيء حسي أو وجود حسي، وبالتالي فهو (يستلزم تداخلا عينيا بين المدلول والشكل).[2]

---

[1] عبد الرحمن بدوي. فلسفة الجمال والفن عند هيجل. مرجع سابق، ص225

[2] هيجل . الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق. ص12.

كما يبدأ الفن الرمزي من الناحية الذاتية بالدهشة، إذ هي مصدر الحدس الفني، مثلما هي مصدر الحدس الديني والبحث العلمي، كما أن الاندهاش ينشأ حينما يقطع الإنسان من حيث هو روح الروابط الأولى التي كانت تربطه بالطبيعة ، وينعتق من أسار الرغبات العمليـــــة البحتة التي كانت تشد وثاقه إليها . ويتغلب على الطبيعة وعلى وجـــوده الخصوصي الذاتـــي، فلا يعود يطلب في الأشياء سوى جانبها الكوني الدائم، أي موجوديتها في ذاتها، وهنا تُثيـــر مواضيع الطبيعة تعجبه ،فتعود كائنة مع ذلك بالنسبة إليه ، حيث يمكنه الاهتداء إلى ذاتـــه فيها ، ويلقى فيها في الوقت نفسه الكلي (Universal) / العقل (Raison) /الفكر (Pensée).

هذا جل ما يصبو إليه في ذلك الطور، وهنا يـــدرك الإنسان وجـــود تناقـــض بين مواضيـــع الطبيعة والروح، هذا التناقض يجعل المواضيع تمارس جذبا ونبذا في نفس الوقت. وهنا يضع الإنسان نفسه في مواجهة الطبيعة، كما انه يستطيع التأمل نتيجة شعـــوره الذاتي بالجوهري، بالكلي. وينتج عن هذا عـــدم تقبله لهذه المواضيع كمـــا هي في مُباشريتـــها الفردية، بل تعقل من قبل التمثل. وهنا ترتدي فيه شكلا مواضيع ذات طابع كُـــلِّي موجود في ذاته ولذاته .

فيبدأ الفن بتحويل هذه التمثلات بسبب عموميتها و جوهريتها في ذاتها إلى صور قابلة لأن يعقلها الوعي المباشر، ولأن يقدمـــها للروح في هذا الشكل المُتَمَوْضِع. ومن هنا فهل يمكن أن نقول أنَّ الفن يكمن في التعبد المباشـــر للطبيعة أي عبادة الطبيعـــة وتقديس الأصنام؟

ما يميز الفن الرمزي أن الذهن البشري يحاول فيه التعبير عن أفكاره، لكنه يعجـــز عن الوصول إلى التجســـيد الكامـــل لها. ومن هذا المنطلق يستخدم الرمز. حيث يقـــوم بـــدور التجسيد المادي، والذي مغزاه المضمون، لأن الرمز لكي يكون

رمزا حقا يجب أن يكون له صلة روحية مع مغزاه. وهذا هو الحال مع أضلاع المثلث، كما مع الأشخاص الثلاثـــة في فكرة الإلوهية. ولكن لابد أيضا أن يختلف الرمز عن مغزاه وإلا لما أصبح رمزا، بل يصبح لونا أصيلا من ألوان التعبير، فالله له صفات عديدة وكثيرة لا يحملها المثلث، والعكس فـــــقد لا تجد صفات المثلث في الله.[1] هنا تبدو الفكرة غامضة في الفن الرمزي، لأنها لم تستطع إخضاعا المــادة، وبالتالي هذا التصور في الفكرة ينتج عنه قصور في المضمون مما يؤدي إلى قصور في الشكل. ومنه رأى هيجل أن عمارة قدماء الهندوس والمصريين والصينيين فيها قصور في الشكل. حيث أن مضمون ذلك الفن لم يكن كامــلا ولا مطلقا ، لذا لجأ إلى المبالغات (إلى ما وغريب وغير عادي). ومنه احتفظت الفكرة في هذا الفن بالتعارض مع الوجود الظاهــر والتَّميز عنه، وبالتالي قامت حالة من الانفصال واللاتكافؤ بين المضمون والشكل .

في المرحلة الأولى من تطــور الرمز تكــون الوحدة مباشرة بين الشكــل والمضمون. وهنا كانت الشعوب البدائية لا تدرك التميز بين الجانبين ، إذ نجــد الفارسيون يعبدون النــور بوصفه اله. وهنا النور هو الله وبالتالي الله عنــدهم يكمن في بســاطة ذلك الجوهر المــادي(عدم تفريق بين المادة والروح) وهذه هي الوحدة بين ما هو مادي وما هو روحي. والتي تعطي قاعدة الرمزيــة في الفن، وهنا حد وكبح للإبداع الفني، كما انه لم يــكن مُهــم ما نصفه بالفن، لأنه لم يكن ممكنا الوصول إليه إلاَّ بعد أن حل محل هذه الوحدة التمايز والصراع بين المدلول وشكله، وهذا ما حدث عند الهنود القدماء لمَّا أحسوا بشعور غامض بهذا الانفصال (بين الشكل والمضمون) ولكن كان هناك انفصال للحظات واتحاد في لحظات أخرى . أدى هذا

---

[1] ستيس ولتر فلسفة هيجل، مرجع سابق ص141 .

إلى مزج بين الإلهي والحسي، ولهذا تميزا الفن الهندي بأشكـــال شـــائهة، إذ<< هي خليط بين الأحلام الخيالية وذلك الخيال الجامح >> [1]

ما نتج عن هذا الخلط والغموض هو عدم الكفاية في التعبير الذي يكشف عنه المضمون والتجسد المادي. يقول هيجل <<أن السِّمة المُميزة الأولى للفن الرمزي تكمن في وجـــود توافق بين المدلـــــول ونمط التمثيل، بحيث لا يكون الهدف من الأشكـــال الطبيعية والأفعـــال الإنسانية أن تُمثـــل ذاتها، بما فيها خصوصية وفردية. ولا أن تعرض للوعي مباشرة الإلهي المتضمن فيها. بل كل دورها أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول مُوَسع. إشارة إلى الإلـــهي وتلميحا إليه. >> [2]

كما يرى هيجل أننا نجد الفن الرمزي كذلك في مصر ،حيث أنَّ شعب هذا البلد لم يكـــن شعبا من الزُّراع فحسب، وإنما شعبا من البُناة أيضا، قلب الأرض، وحفر أَقنيةً وبحيرات، وانشأ أروع الانجازات وأعجبها، كتماثيل ممنون [*]كما شيد مبان في أعماق الأرض ذات أحجام هائلة، ومن هنا كان الهرم بمثابة التحقق النموذجي لعمل الفنان المصري، ومنه فإن الرمز في الفن المصري عبارة عن إشارة تثير مدلولا عاما انطلاقا من شكـــل قادر على تجسيده دون أنْ يتوافق معه بشكل ملائم، ومن هنا فقد كان يُمثل الهرم أبسط صورة للفـــن الرمزي، إذ يشبه هيجل الهرم بأنه << بلورة هائلة تحتوي في داخلهـــا على شيء مستور تحيطه بشكل خارجي، حتى أنها لتبدو كما لو

[1]ستيس ولتر فلسفة هيجل، مرجع سابق ص142 .

[2]هيجل. الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق، ص76.

[*] ممنون اسم بطل إغريقي، ملك الأحباش القادم لنجدة طروادة ولاقى حتفه غلى يد آخيل. أما تمثالا ممنون في مدينة طيبة ،وقد شاهد اسطرابون Strabon واحدا منهما لا يزال محتفظا بشكله تماما ،وكان منحوتا من حجر واحد . بينما الآخر الذي كان يَرِنُ عند طلوع الشمس فإنه لم تكن له هذه الخاصية آنذاك، وكانا على شكل إنسانين عملاقين جالسين، كان المصريون يعبدون ممنون (ابن الفجر) ويقدمون له القرابين حين تُرسل الشمس أول أشعتها، والتي تجعله يرن ويُكلم العابدين.

أنظر عبد الرحمن بدوي. فلسفة الجمال والفن عند هيجل، مرجع سابق ص232.

كانت لا يُقصد بها إلاَّ أن تكون غلافا لذلك الباطن، مجردا من خصائصه الطبيعية الخالصة. ولا معنى لها إلاَّ من حيث علاقتـــها بالمحتوى، كما أنَّ السِّر الذي يحتوي عليه الهرم ليس إلاَّ الإنسان نفسه الذي لا يعترفُ بذاته كشخصية حرة ، ولا يستطيع أن يتعرف على ذاته في انجازات تبقى خارجيـــة بالنسبـــة إليه [1] **<<**

إذا كانت الأعمال الفنية المصرية القديمة ذات رمزية غامضة، و كما يمكن أن نقول أنـــها كانت تعبيرا ملغزا من الصعب الوصول إلى حله. حيث كانت رموزهم تمـــثل سلسلة مترابـــطة. بحيث أنَّ ما يتجـــــلى لمرة كمدلول لا يلبث أن يُستـــخدم كرمز في مجـــال آخر.

من هنا نجد أنَّ الفن الرمزي انطلق من التشكيلات الطبيعية التي تُؤْخذ كما هي، وتدخُل فيها الفكرة المطلقة غير المُتَعينة، ولا يراعى التناسب بين الفكرة والشكل.[2]

أما أكثر أشكال الفن تَمَيُزا فهو فن العمارة، **>>**فـــلقد كان فنا بوسعه أن يبني لله معبدا إلاَّ انه لم يستطع التعبير عن الله **<<** [3] فقد كان البناء والفكرة التي يرمز إليها حالة انفصال، والعلاقـــة بينهما غامضة. فـــنجد هيجل هنا يتحدث عن الجليل والانفصال الصريح الأول بين الموجود في ذاته ولذاته، بين الحاضر والحسي، حيث يرفع المطلق إلى ما فوق الموجودات المباشرة كافة، ويحقق على هذا النحو تحررا مجردا في البدء يكون بمثابة الأساس للروحي، أما مضمون الجليل في الفن الرمزي في رأيه فنلمسه في التفرقة بين المضمون الروحي والشكل المادي، ويتمثل هذا في الشعر

---

[1] برا جيرار، هيجل والفن، تر منصور القاضي ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، بيروت. 1993 ص70

[2] أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 بيروت ،1990، ص69 .

[3] ا نوكس.النظريات الجمالية. مرجع سابق، ص111.

عند العبرانيين وأنبيائهم. وفي هذا الأخير يكون تصور المطلــق على انه الماهية الإلهية للعالم، والأشياء بالنسبة إليها هي أعراض. حيث أنَّ كُلَّ ما عداها ليس إلاَّ ظلا أو مظهرا أو تجليا لها.[1]

وهنا يكون الإلهي إما:

1-قوة خالقة للعالم فيكون مباطنا أو محايثا ثم يتكشف في الظواهر كلها، أي الفن يرتفــــــع بالظواهر بوصفها تعبيرا عن الإلهي الكامن. و يتمثل هذا في الفن المعبر عن وحدة الوجود الذي مارسه الفرس والهنود.

2-أن يتصور الإلهي على انه يَسلب العالم أو ينفيه بوصفه الحقيقة العليــا السامية التي تفنى أمامــها جميع الأشيــاء المتناهية لتتحــول إلى عدم. ويتمــثل هــذا في الشعر الديني عند العبرانيين.

يخلص هيجل أن الفن الرمزي يقيم مبادلات بين الطبيعي والروحي، إما بإضافة المضمون الروحي إلى ما هو طبيعي، أو بانكشافه على الطبيعي من خلال الروحي، وهنا يأخذ الجليل مأخذ التعبير عن اللامتناهي، دون إمكانية العثور على وســط حسي كاف للتعبــير عنه، أي أنه يبقى شيء لا يمكن التعبير عنه، وبالتالي يُحطم كل شكل ويُمزق كل صورة، وهــــذا ما يفرقه عن الجميل من حيث أنه يعتمد على أن المطلق يجــد تعبيره الكامل والكافي في تجسيد حسي. من خلال ما سبق فإن نهــاية الرمزية دلالة على عدم كمال هذا الفن، حيث أن المضمون لا يتفق على نحو سلس مع الإشارة الحسية، كما أن هناك هوة تفصل الإنسان عن الله.

[1] هيجل. الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق، ص93.

كما أدى الانفصال و اللاتناسب بين المضمون والشكل إلى انتشار الحكايات الخـــرافية، والقصص ذات المغزى الأخلاقي (القصص الرمزية)، ويعتبر هيجل أن هذا هو سر انحلال الفن الرمزي لشيء فيما بعد وهو الفن الكلاسيكي .[1]

وعلى هذا الأساس اعتبر هيجل المرحلة الرمزية مرحلة تقريب الطبيعة من العقل وختمـــها بخاتم الروح، أي أنها مرحلة تنقية العالم الخارجي، وهذا ما كانت عليه العمارة.[2] إذا هنا غلبت على هاته المرحلة المادة ،إذ كانت بمثابة رمز للفكرة المحتواة في المـــادة، ويتجلى هذا كما أشرنا سابقا في العمارة والمعابد القديمة. إذا لم يتحقق الجمالي لأن الفن بقي يقتبس مضمونه من معين المدلولات الطبيعية ويستعير أشكاله من المواضيع الطبيعية والشخصيات الإنسانية .

مخطط لآونات أشكال الفن الرمزي

الفن الرمزي

أ – الرمزية غير الواعية: فن الديانات الطبيعية وديانات السمر

1– الجوهر المضيء زور استر (Zoroastre)

مرحلة ما قبل الفن: مرحلة الدين الطبيعي الأول ونور الشمس بموجبها هو الإلهي

2– الرمزية الخيالية: الدين الهندوسي

البرهمي هو الآخر غير المُتخيل، المطلق الذي تذوب فيه الذاتية. فن الغريب أو فن المغالات. عبادة قوة الإنجاب أعمدة فضية، تماثيل ذات اذرع متعددة..........الخ

---

[1] ستيس ولتر، فلسفة هيجل مصدر سابق ص145

[2] ا نوكس. النظريات الجمالية. مرجع سابق، ص112.

3- الرمزية بحد ذاته:

فن الحرفي في مصر هو فَنُ دينٍ يعترف بخلود الأنفس الفردية والأهرامات هي غلاف جسد الفرعون

4- رمزية كلية:

*- تماثيل ضخمة:تماثيل ممنون(Les Memnons) والتي تُرى في ضوء الشمس المشرقة

**- اوزيريس(Osiris) وايزيس(Isis) رمز ارض مصر والنيل والشمس والعنصر البشري

*** - أبو الهول، اللغز، رمز الرمزية: الإنساني الجاهد للخروج من الوحشية يؤكد ذاته في حالته هذه

ب - رمزية السامي: المطلق يرتفع فوق الوجود المباشر

1- السامي الحلولي

**- الشعر الهندوسي البهاغافاد جيتا(Le Bhagavad_Gita) والمهابهاراتا(Le Mahabharata)

***- الشعر الإسلامي محمد شمس الدين حافظ (احد أشهر شعراء الفرس)

**** - الصرفية المسيحية 1320 -1389

2- فن السامي: يقدم الروحي نفسه على انه منفصل عن المحسوس (الشعر العبري والمزامير) ج)- الفن التماثلي: رمزية واعية حيث العلاقة بين الشكل والمضمون محددة ذاتيا من قبل الفنان.

1-أساطير الإنمساخ: ايزوب(Esope) (650-560ق.م)، أوفيد(Ovide) (43ق م تقريبا)

2- لغز واستعارة ومجاز وتماثل .

3-الشعر التعليمي والشعر الوصفي : هيزيود(Hésiode) ولوكريسLucrèce.

ب- الفن الكلاسيكي

في هاته المرحلة يوضح هيجل أن العقل يخرج من سباته، ليكسر قشرة الغموض التي كانت تُغلفُه، وهذا كي يتوهج في تحققه الذاتي شكلا إنسانيا يوحد بين المعنى والمبنى، بين الفكرة وتجسدها المحسوس ، إذا إنه يتخذ من الشكل الإنساني المثالي رمزا للعقل الإنساني الكـلي. فهو رداء العقل، وهو الروحية في بُعديها الفردي والملموس، كما أنه يُنقي الشكل الإنساني من العيوب التي علقت به أثناء المرحلة الحسية، ويحرره من الأغراض الظاهرية الكثيرة. ولكن الروح لا يستطيع أن يتبدى للعين إلاَّ من خلال حضوره المادي، كما لا يمكن اتهـام هذه التشكيـلة المادية الجمـالية بأنها حط من مستوى الروح، بل هي رفـع إلى مستوى الروح.[1]

من خلال ما ذكرناه سابقا على أن الفن الرمزي لم يستطع الوصول إلى الكمال، حيث كـان هناك تناقض فيه بين الشكل والمضمون، لذا تطلب الأمـر مرحلة أخـرى عند هيجل هي مرحلة الفن الكلاسيكي الذي كان يبحث عن إيجاد اتحاد بين

---

[1] أ.نوكس، النظريات الجمالية.مرجع سابق ،ص111-112.

المضمـــون وبين الشكـــل المطابق له بقدر أو بآخر، وهنا ممكن أن يمثل متطلبات الفن الحقيقي .

كما نجد في الفن الكلاسيكي انفصال الأنا(**Le moi**) *عن الــــروح الكـــلية في المعـــــرفة (Connaissance) والإرادة (Volonté) والتصورات (Conceptions)في عواطـــف الناس وأفعالهم. وهنا تتجلى الذاتية بما هِي ذاتية، إذ أنها تترك المضـــمون الموضـــوعي والحقيقي الذي للروح، وتُصبح حينئذ على علاقة مع ذاتها، وهنا تمكن الخاصية الجوهرية للفن الكلاسيكي وهي التداخل التام بين الروحي وشكله الطبيعي.

في الفن الكلاسيكي المضمون الروحي ليس تجريدا بل هو عيني له شكل محدد، فهو يرتبط بالتجسيد المادي الحسي، وهنا يصبح المضمون متطابق مع الشكل،أي لم يعد خارجيا بالنسبة له على نحو ما كان في الفن الرمزي. ربما إن التجسيـــد المـــادي للفكـــرة في صـــورة حسيـــة هو المثل الأعلى للفن بصفة عامة. ينتج عن ذالك أن الفن يمكن أن يصل في هذه المرحلة إلى كماله وتمامه، وبالتالي هل هذا حصل فعلا؟

إن الفن الكلاسيكي بنزوعه إلى التجسيد الـــمادي للمضـــمون أدى إلى اتهامه بالـــنزوع إلى التشبيه(Anthropomorphisme).* هذا دفع باكسينوفان** إلى الاحتجاج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة قائلا<< لو أنه وجد بين الأسود نحاتون

* الأنا في الاصطلاح هو النفس أما مفهوم الأنا عند هيجل هو الشعور أو الوعي .

أنظر المعجم الشامل. مرجع سابق ،ص.118

* التشبيه: عند الفلاسفة الصوفية عبارة عن صورة الجمال، لأن الجمال الإلهي له معان وهي الأسماء والصفات الإلهية وله صُور، وهي تجليات تلك المعاني فيما يقع عليه من المحسوس والمعقول .كما أنه فلسفيا عموما نزعة إلى خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان .أنظر المعجم الشامل، مرجع سابق، ص195

** فيلسوف إغريقي ، مؤسس المدرسة الإيلية ،له قصيدة مطولة عن الطبيعة

لكانوا أعطوا آلهتهم شكل الأسد[1]>> ويعتقد هيجل أن الفن اليوناني هو الذي يمثل هذه المرحلة، والساند فيه هــو النحت، حيث أن هذا الأخير يُعبر أكمل تعبير عن المثل الأعلى الكلاسيكي، وهذا لان النحت ليس قاصرا تماما على الشكل البشري، كما انه يتخذ من هذا الشكل موضوعا يناسبه تماما للتعبــير عن السكون والغبطة المباركة اللامتناهية والتي يتميز بها الفن الكلاسيكي. إذا هذه المرحلة هي نِتاج روحٍ حُرٍ وواعٍ بصفاء ووضوح لذاته . وبالتالي فمضمون الفن وشكله حُرين، يترتب عن ذلك أن إنتاج الفنان هو إنتاج لإنسان مبدع وحُر، له فكرة واضحة عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه.

كما أن هذا الأخير(الفنان) يملك القدرة التقنية لهذا التعبير، وبالتالي فهو غير مُضطر إلى الجري وراء المضمون في حالة قلق واضطراب، بل هو يمتلك مضمونا جاهز ليعثر عن مادته من المعتقدات الشعبية، وكذلك من ما يشاهده بعينه من أحداث، وكذا في الخــرافات والأساطير والقــول المأثور. جُل هذا العــمل يكــون ضمن حريته، أي انـــه يلقى بين يديــه مضمونا مسبق الوجود، فلا يكون إلا أن يضع يديه عليه وأن يعرضه بملء الحرية. وهنا نجد فيدياس يقتبس تمثاله (زفس) من هوميروس. كما أن الشعراء التراجيديين أنفسهم لم يبتكروا المضامين التي صاغوها، كما اكتفى الفنانون المسيحيون بإلباس الموضوعــات اللاتي قدمتها لهم المعتـــقدات والأفكار الدينية أشكالا فنية جديدة (أمثال دانتي، رافائيل). وهنا يُصبح هَمُّ الفنان الذي وجد مضمونا مسبقا في المعتـــقدات الشعبية والأساطير هــو الوصول إلى الشكل المطابق للمضمون.

[1]هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق ،ص200.

يرى هيجل أن أهمية المضمون في الفن الكلاسيكي تكمـــــن في انه هو الذي يُعيـِّــــن في هذا النمط الشكل، بحيث يبدوا كان الفنان لا يفعل شيئا سوى انه يُنَفذ ما هو مُتضمن سلــفا في التصور(Conception).

كما أن المواد الحسية تقدم أيضا نفسها متخلصة من خشونتها وقساوتها، واضعة نفسهــا في خدمة أغراض الفنان، وهذا لكي يتمكن من الوصول إلى المطابقة بين المادة والمضمــــون. ومن هنا فقد أنجز الفن الإغريقي الكلاسيكي الوحدة الهرمونية بين المضمون والشكل، بين الروحي والمادي. إذا المضمون قد تحقق بشكل مادي كامل وهنا يمكن على حسب هيجل أن نقول أن الكمـــال لا يتحقق في الواقع، إلاَّ عندما يذوب الجسد في العقل وليس فقط في الروح ضمن شموليـــة لا تتجزأ. ومن خلال ذلك ينتج أن النحت هو أكمل الأشكال وهو الذي يُرضي التصـــــور المثالي، وعلى وجه الخصوص النحت اليوناني.

إذا هناك تقدم ملموس في الفن الكلاسيكي مقارنة بالفن الرمزي، حيث يتحقـــق الاكتمال بفضل سُمو المضمون وتكثيفه، من خلال استخدام الجسم الإنساني الذي تدب فيه الحياة. كما كان الفنانون والشعراء في هذه المرحلة بمثابة أنبياء ومعلميـــن، يعلمون الناس المطلـــق (Absolu) والإلهي، بالكشف عنهما. وهنا يَتميز هؤلاء الفنـــانين عن نظرائهم الشرقـــيين في ثلاث نقاط هن:

1- مضمون ألهتهم لا يتألف من عناصر مقتبسة من الطبيعة الخارجية وغربية عن الروح الإنساني. كما لا يتكون من تجريد اله واحد لا يشتمل إلاَّ على مجهود خلاَّق سطحي، بـــل هذا المضمون مأخوذ ومستخلص من الصدر الإنساني، كما انه غير قابل للانفصال عن الإنسان، وهو يؤلف جزءا لا يتجزأ منه.

2- الفنانون هم أيضا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا المضمون ليعطوهما شكلا مستقلا لا يرتكز إلى غير ذا ته .

3 – الآلهة تُمارس نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الأحداث الإنسانية وبالتالي ما يُلاحظ أن في العصر الكلاســيكي أَنْسَنَ الإغريق آلهتهم. وجعلوها تمــارس أنشطتها في قلب الواقع الإنساني. ومنه لم تعد الآلهة منفصلة عن الواقع، أو تــوجد وجودا مستقلا عن الإنسان. كما أنهم (الإغريق) لم يتخذوا عناصرهم من الطبيعة الخارجية الغريبة على الروح الإنساني، أو من المملكة الحيوانية أو العالم الخارجي ككل.

ومنه يُبين هيجل **<<**أن الآلهة لم تكن مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل عليا كليــة. بل هم أيضا أفراد حقيقيون، في ذاتهم الحقيقة الواقعية والحياة. وبالتالي يملكون طبيعــة محددة، أي بوصفهم روحا. يملكون خلقا. لأنه بــدون خلق لا يمكــن لأي فردا نية أن تتجلى [1]**>>**

هذا ما جعل الفن الكلاسيكي يتجلى فــيه اتحاد الشكل والمضمون. حيث أن الآلــهة الممثــلة في هذا الفن (النحت) لا تعاني من الانفصال بين ذاتيتها، بل تتجلى فردا نيتــها الروحيــة الثابتة والجوهرية. وهنا الآلهة قوة خالدة . يَسْمو جلالها فوق كل أحوال الوجود الجزئي. متحررة من كل اتصال أجنبي وخارجي. وهذا لتَجَلي واضح لطبيعتهم الثابتة واستقلالــهم المطلق. وفي نفس الوقت هي أفراد حقيقيــون. فكل واحد منهم يبدوا أنه المثل الأعلى، والذي يملك في ذاته الحقيقة الواقعية والحياة.

[1]عبد الرحمن بدوي. فلسفة الجمال والفن عند هيجل، مرجع سابق. ص235.

إذن ما ميّز الفن الكلاسيكي عن الفن الرمزي هو التشبيه، وهذا بتصويره الآلهة في صورة البشر. فكيف ولماذا تجاوز هيجل هذه المرحلة؟ و ما هي أسباب انحلال الفن الكلاسيكي؟

رغم أن الفن الكلاسيكي حقق التآلف والتكامل بين المضمون والشكل، وبالتالي كان أكثر تطور من المرحلة الأولى (الفن الرمزي). إلاَّ انه في رأي هيجل **<<**كان يحمل أسبـــاب وعلل انحلاله داخل طياته ،حيث أن الآلهة في هذه المرحلة حملت في ذواتها بـــذور انحطاطها . وهذا ما نتج عنه انحلال المثال الكلاسيكي. [1]**>>**

كما يرى هيجل أن ابرز سبب عجل بسقوط الفن الكلاسيكي هو ميلة لنزعة التشبيـــه، كما عجل هذا بسقوط صفوة الآلهة في نظر المؤمنين الأطهار والبسطاء، كما في نظر الشعراء. وهنا بدا تصور الجانب الإلهي تصور معيب وخاطئ، حيث أن الله يجب أن يكـــون حـــرا. وروحا لا متناهية. في حين أن آلهة اليونان لم يكونوا كذلك، وهـــذا ناتج عن كثرتـــهم وتعددهم، إذ أن كل واحد منهم يَحُدُ الآخر ويقيده ، وبالتالي لم تكـــن لهم السيطـــرة واليد المسيطرة والمتحكمة على العالم، بل حتى على مصيرهم أصلا، ومن هنا كانت معظـــم صراعاتهم ومواجهاتهم وتدخلاتهم تُلْغي سكونهم. حيث أنها تتصرف كأفراد فاعلين. وبالتالي بدأت تُعكر جوهريتها، ودخلت في تناقض مع عظمتها وعزتها وجمال وجودها.**<<** ووقعت ضحية التعسف والمصادفة**>>** [2]

يرى هيجل هنا **<<** انه يَعلو عليهم ما يَسميه القدر (الضرورة)، والذي له سلطانه على البشر والآلهة، وهـــو القـــوة الواحـــدة والكلـــية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية. ومن غير الممكن أن تُمَثَّل هذه القوة في مظهر فردي، لأنها لن تعدو أن تكون في هـــذه الحالة فردية إضافية بين سائر الفر ديات الأخرى،

---

[1] هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق ،ص207.

[2] ستيس ولتر، فلسفة هيجل. مصدر سابق ص148-149.

ولن يكون في مستطاعها بالتـــالي أن تهيمن عليها، ولهذا تبقى قوة القـــدر بلا شكل ولا فردية. كلزوم مجرد.<< [1]

الآلهة لا تكون هنا سوى موجودات غير حرة متناهية، كالبشر تماما تخضع لضـــرورة سَيـــْر الحوادث.

كما نلمس هنا انطلاقات هيجل في رؤيته المثالية وتصوره لله ،فيرى أن الفن الكلاسيكي والذي كان أسمى الفنون، حيث تجسد فيه اللقاء الحر بين الشكل والمضمون في أفضل صـــــورة. عمل في طياته عوامل انحلاله كما قلنا من قبل بنزوعه أولا إلى التشبيه والذي ميزه عن الفن الرمزي، كما عرف الكثرة والتعدد للآلهة، والذي ميزه عن الفن الشرقي (الرمزي) في الهند واسيا. و بدورها كانت الآلهة تخضع خضوعا ذليلا لســير الحوادث .

كما نجد أن اليونانيين كان تمثيلهم لآلهة ليست ذاتية لا متناهية، حقيقية في ذاتها. بل كانت متناهية وتخضع للقدر الغاشم.

كما أن الفن الكلاسيكي بقي مرتبط بنفس الموضوعات التي تم معالجتها فيما سبق، وهي الأساطير، موضوعات التاريخ القديم، وبالتالي وقع في التقليد الساذج الذي يتطلب الحرفة لا الإبداع، مما أدى إلى اختفاء ما هو جوهري وأساسي في الفن ،وبضياع الجوهري فانه أي الفن يبدأ في الانحلال والتفسخ.

كما أنّ الفن الكلاسيكي جاء في مرحلة حســاسة من التاريخ، حيث كان الهــدف الأعلى للحضارة اليونانية هو حياة الدولة ومصلحة المدنية والأخلاق والجمهورية والغيرة الوطنية عند المواطنين، ولكن هذه الغاية اصطدمت بطموحات

[1] هيجل ،لفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق ،ص309.

الفــرد اليوناني، وبحثه عن حريتـــه. حيث انه كان يسعى إلى شق طريقه مستقلا، ومنه راح ينشد تحقق غاياته الخاصة. وبما أن الفن وليد الثقافة السائدة فهذا يفسر التقابل بين الروح التي تعي حريتها، وبين الوجود الخارجي. وهنا تَحتَّم على الروح الانفصال عن عالم لم تعد تجد نفسها فيه ،وبالتالي فالــذات الحقيقية وَعَتْ نفسها، وأخرجت من ضميرها كل الحقائق الكلية للفكر، الحق، الخيــر، الأخلاق. كتصورات تصورتها هي واعتقادات راسخة.

هنا الروح صارت هي الأساس في التمثيل، ولم يُستمدُ من الطبيعة إلاَّ الشكل الجسماني المحسوس، وهنا يتحقق ذاك التوافق السعيد بين الشكل والفكرة. ولكن هذا الاتحاد الذي تم في ميدان الواقع الحسي بإعطائه وجودا ملائما للروح يناقض بهذا نفسه المفهوم الحقيقي للروح، وبالتالي تحتم على الروح ترك هذا التوافق مع العالم الحسي. والانسحاب إلى داخل نفسها للعثور على انسجامها الحق في حضن الطبيعة الأليفة. كما أن ماهية الروح تكمن في التطابق مع ذاتها، وفي وحدة فكرتها وتحقيقها. إنها لا تستطيع أن تجد حقيقة لائقة بها إلاَّ في عالمها الخاص، أي في العالم الروحـــي للعاطفة والنفس، وبالجملة في الباطن. وبهذا تصل إلى الشعور بأن لها في ذاتها موضوعها بوصفها روحا، والاستمتاع بطبيعتها اللامتناهية وبحريتها .[1]

قد كان انشقاق المضمون عن الشكل يجد تعبيره في الكوميديا والأهجية على حسب رأي هيجل، حيث أن<< المطلق الذي يسعى إلى التحقق يجد نفسه عاجزا عن ذلك، وينجم عن هذا العجز انفصال بين المطلق والوجود الواقعي، عندئذ لا يستطيع المطلق أن ينكشف إلاَّ تحت شكل سلبي [2]>> وبالتالي لم يتحقق الجمال في هذه المرحلة رغم الائتلاف والتكامل بين المضمون والشكل، وبقي يتغنى بالفردية الروحية التي

---

[1]عبد الرحمن بدوي . فلسفة الجمال والفن عند هيجل. مرجع سابق. ص262.

[2]روجيه جارودي. فكر هيجل. تر إلياس مرقس. دار الحقيقة. ط2. بيروت. 1983. ص231.

تعيش في الحاضر فقط وجسديا. بينما تُهيمن عليها تجريــديا ضرورة القدر. هذا ما عجل بمجيء المرحلة الثالثة في الفن، وهي مرحلة الفن الرومانسي.

ما هي هاته المرحلة وهل أبقت على نفس التآلف والتكامل بين المضمون والشكل؟

مخطط لآونات أشكال الفن الكلاسيكي

الفن الكلاسيكي

سيادة الجمال حيث يتحقق بشكل مناسب، المثل الأعلى للفن. فن الدين الجمالي نتبنى هنا مسطح ظاهراتية الروح .لأن الفن يحس فيه بالعالم الأخلاقي.

1- الانجاز المجرد للفن: أي الانجاز المُمَوضع خارج النشاط الذي يولده، والذي تحاول الروح إنعاشه.

أ- صورة الآلهة

-التمثال: صورة فريدة للآلهة

-المعبد: مقر الآلهة ومحيطها وهو بالنسبة إلى التمثال كالشمولي و بالنسبة إلى الفريد.

ب- النشيد : هو حضور الروحية الداخلية التي تؤمن في الحماس وحدة الفريد والشمولي.

ج- العبادة : آونة ثالثة تشكل تركيب الآونتين السابقتين، وهي الاحتفال الذي ينبسط كعمل حقيقيا يطمر المسافة بين الإنساني والإلهي.

2- العمل الفني الحي: الجوهر الإلهي بواسطة العبادة يسكن في الشعب،و من جوهر منير ومجرد يصبح فردية تعي ذاتها.

أ - أسرار ديميتير(Dé métrer) وديونيزوس(Dionysos) الغامضة مناسبة لذوبان صوفي للفردية وللإلهي في المتعة .

ب- الألعاب: وهي إعادة الشكل الفردي عبر إقامة قداس لجسم الجمنازي الجميل.

3- الانجاز الروحي للفن: تجريد الصورة الخارجية للآلهة والطابع الملموس للانجاز الحسي.

أ- الملحمة: يبقى الضدان غريبان عن العمل. المصير ضرورة خارجية ومجردة، تفرض نفسها على الأبطال وحتى الآلهة، والذات الفريدة تُمحى أمام القصة التي تسردها.

ب- المأساة: تجمع العنصرين المادي والعمل. المبعثران في الملحمة ويجسد البطل إحدى القدرتين الجوهريتين للعالم الأخلاقي. القانون الإلهي والقانون البشري، العائلة والدولة، ويحدد العمل بالتعارض بين معرفة مبدأ، وجهل آخر. والنزاع المأساوي يتشكل بحيث يكون البطلان فيه على خطا أو على صواب، كلاهما على حد سواء، ويؤمن المشتري (Jupiter) كصورة للمادة، وحـــدة المبدأين، التوفيق بين الضِّدين مرورا بالنسيان، نسيان الموت أو غفران الجريمة.

جـــ - الملهاة :انتصار الذاتية التي تؤكد تفوقها ،على أن تذيب في الضحك المتناقضات الجوهرية .

ذوبان الفن الكلاسيكي: يبدوا الواقعي غير معقول، وتخلي الملهاة اليونانية المكان للأهجية الرومانية.

الفن الرومانسي

مرحلة من مراحل تحرر الروح من المادة، وهي تقوم على فكرة الجدل بين العقل والطبيعة. لأن الفكرة تابعة للوجود تغترب فيه وتعود(الحرية، المصير). أي هناك حركـــــة بين العــــقل والطبيعة، وبالتالي التعبير عن روح الوجود، أي أنه ثمَّة إيمان أن الروح تتجلى في الطبيعة. في هذه المرحلة نعود لنجد تناقض بين الشكل والمضمون، ولكن في مستوى أعلى روحـــيا من التناقض الموجود في الفن الرمزي.

يعتبر هيجل الفن الرومانسي هو أعلى أشكال الفنون، حيث تصبح المادة الخارجية مجرد إشارة، مجرد مظهر لفكرة، أي أن الشكل الحسي لا يعود كافـــيا لتجسيد الفكرة المتطـــورة، المنتصرة على الطبيعة، وهذا تأكيد آخر أن الإبداع الفني مرتبط أولا وأخيرا بالفكرة. وبالتالي الطبيعة ذاتها ما هي إلا الفكرة وقد تخارجت عن ذاتها .[1]

إذا كيف بين هيجل العلاقة الموجودة بين الشكل والمضمون في الفن الرومانسي؟[*] ومن يتغلب على الآخر؟

---

[1]أونسيانيكوف. الجمال في تفسيره الماركسي. تر يوسف الحلاق.منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، 1968.ص50-51.

[*] الرومانسية مرحلة في الأدب والفن خاصة ،ظهرت في تاريخ الثقافة الأوربية الغربية أواخر القرن الثامن عشر ، واستمرت حتى الربع الأول من القرن التاسع عشر ،والمزاج الرومانسي مزاج أساسي ،فالناس تولد كلاسيكيين أو رومانسيين ،والشخصية الرومانسية حساسة وانفعالية ،كما يميل هذا المزاج في التصوير إلى الألوان الزاهية والمناظر الشرقية والرسوم المزدحمة ،أما في الهندسة إلى الطراز الغوطي ،في الموسيقى إلى الأنغام العاصفة وموسيقى البرنامج، في الرواية إلى التمرد على الروتينية والعقلانية والانطلاق نحو اللانهائي ،في الشعر إلى الثورة الأبدية ،في التاريخ إلى الاعتقاد إلى التقدم والسعي نحو التحرر، أما في الفلسفة إلى رفض العقلانية .

في الفن الرومانسي يصبح المضمون والشكل يمثلان سبيلان متعارضان، وهنا تبدأ الروح في الرحيل عن عالم الفن، فكيف ذلك؟

لاحظ هيجل أن الحضور الإلهي يتقلص في هذه المرحلة ،حيث نجد الطبيعة وقد خلعت طابعها الإلهي، إذ أن البحار والجبال والوديان والسيول والينابيع والنهار والليل...الخ. تفقد قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق، كما أنها لا تعود تخضع لعملية توسيع رمزي، أي أنها غير صالحة للتعبير عن سمات الآلهة فيصبح المطلق الكلي في ذاته المؤلف للمضمون الداخل للفن الرومانسي.

في هذه المرحلة يبين هيجل أن الفن في تمثيله للظواهر الخارجية لا يتجاوز حدود الواقع المادي المبتذل، وبالتالي لا يطمح إلى تمثيل الحياة في حالة الهدوء اللامتناهي ولا إلـــــى تمثيل النفس في الخارج بتجسيدها في جسم. بل هو العكس**<<**يسعى إلى ذروة الجمال. ليجعل الباطن يشارك كل ما هو عرضي في التشكيـــــــلات الخارجية، إذ يفصح مكانا لا محدودا للملامح التي تميز نقيض الجمال[1]**>>** ومنه يتقلص الدور الإلهي وتفقد الطبيعة تمثيلها للمطلق، وهنا يتجاوز المضمون الشكل. كما أن الأعمال الفنية في هذه المرحلة تتسم بالغنائية وهنا يقول هيجل **<<** الأعمال الفنية التجسيمية وتحيطها، كالهالة، بضباب كثيف مبعث من النفس، لأنه في كل منتجات هذا الفن لا تتوجه الروح إلى النفس والى الروح. [2]**>>**

كما يُبين هيجل هذه المرحـــلة مركزا على العلاقـــة بين المضمـــون والشكل، ومـــن هنا فانه (الفن الرومانسي) يمثل الصراع والحركة والعمل، إذ يميز هذه المرحلة

أنظر عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل، مرجع سابق. ص391

[1]هيجل ،الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، مصدر سابق ،ص346-347.

[2]عبد الرحمن بدوي. الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، مرجع سابق. ص162

ثلاث دوائر هامة هي دائرة الدين، دائرة الفروسية، دائرة الاستقلال الصوري للخصائص الفردية.

ا- أما دائرة الدين فيذكر هيجل فداء البشر بواسطة يسوع المسيح ، وتجليات الروح المطلقة بواسطة الله ذاته منظورا إليه بشكله الإنساني، بوصفه ذا وجود فعلي في العالم المتناهي، وفي ظروف عينية مستغلا هذا الوجود ليكشف للناس وللعالم هذا المطلق.

ب- تم ينتقل هيجل ليبين أن الفروسية قائمة على ثلاث مفاهيم الشـــرف، الحـــب، الإخلاص.

1- أما الشرف فهو قيمة لا متناهية ،وبفضله يشعر الشخص بذاته اللامتناهية ولهذا السبب تعتبر كل إهانة للشرف أمرا لا متناهيا.

2- الحب: وهو شكل عاطفة الاتحاد والمصالحة بين ما هو إنساني وما هو إلهي.

3- الإخلاص والولاء في خدمة سَيِّد ما، فهو لا يرتبط بموضوعات القيمة الأخلاقية التي قد يعتز بها هذا السيد، بل بشخصية السيد وكل ما يقوم به من أعمـــال، ســـواء كانت خيرة أو شريرة.

كما أنه في هذه المرحلة الثالثة يتناول الطائفة أو الجماعة المسيحية ،وهنا يبين هيجل أن روح الله حاضرة بين الناس. نتيجة لاعتناق الناس للعقيدة، ونتيجة للقضاء على الجـــانب الطبيعي والمتناهي في الناس. ليبحث فيما بعد في عودة الإنسانية إلى الله، التوبة والاستشهاد عوامـــــل رئيسية في هذه العودة وفي اتحاد الإنسان بالله.

هنا يقول هيجل **<<** هو(الفن) يجب أن يمثل لحياتنا الداخلية تلك التي تتحدد بموضوعهـــا كما لو انه ذاتها، أي يجب أن يمثل للروح، للقلب، للمشاعر. تلك الحياة التي تسعى بوصفها مجال الروح إلى طلب الحرية، والتي لا تجد نفسها إلاَّ في عالم الروح الداخلي، هـــذه الحياة الداخلية. العالم المثالي، هي مضمون الرومانسية، وهي تجـــد بالضرورة ما يعبر عنها في مشاعر وأفكار ذاتية، وفي أشكال ومظاهر من النوع نفسه، ويحتفل عالم الـــروح والعـــــقل بانتصاره على العالم المادي، ويجعل ذلك الانتصار بادياً حتى في العالم المادي، وذلك من خلال الفكر الذي يطغى على الظاهرة فيكاد يزول.[1] **<<**

كما يتضاءل حجم الوسط الحسي، إذ يجب التعبير عن الروح بالفكر. ومنه فكيف تتجسد روح الفن الرومانسي؟ وهنا يلخص هيجل تجسد الروح في هذه المرحلة في الرسم ، الموسيقى، الشعر.

الرسم: إيحاء يعود بنا إلى الطبيعة(الذهن يُغلب المادة على الفكر). حيث أن هذا الأخير(الرسم) يحرر الفن من موضوعية الشروط المكانية، وتغدو الرؤية أمرا مثاليا، أي إظهار الأبعاد الثلاثة على نحو مثالي. وبالتالي يستطيع تصوير مشاعر القلب الإنساني أو يقترحها. كما يستطيع أن يصور جوانب الطبيعة ومشاهدها كلوحات مليئة بالمشاعر. أي كنتاجـــات للوعي، مرفوعة للروح. إذ يعرض أحاسيس النفس وآلامها، ويبين كيف يحقق الإيمان بالله السلام والطمأنينة. وكيف يمتلأ القلب بالمحبة الإلهية ،وهذا دليل على تأثره بالدين المسيحي . وهنا نجد أن الرسم لا يزال أسير المكان، حيث انه يقـــدم معرفـــة أفضـــل للـــروح في وسط مادي سُكوني. وهذا يعتبر تمثيلا قاصرا .

---

[1] إ.نوكس. النظريات الجمالية. مرجع سابق. ص115.

الموسيقى: هي ذاتية حرة من قيود المادة والامتداد، وهي لا تقوم كنتاج فني دائم إلاَّ في الذاكرة، وعلى نحو مثالي (النغمة تزول لحظة نــفرغ من سماعها). وبالتالي فالمضمون المادي يزول ويتحول إلى معطى سمعي. فهي تدخل إلى مشاعر النفس فتظهر جوهر حياتنا الداخلية. ومن هنا فهي خطوة متقدمة على الرسم لأنها تجسد مثالية واضحة ومشاعر ذاتيــة في مظاهر تتألف من أنغام رنانة بدل الأشكال المادية، حيث أننا لا نتأمل شيئا خارجيا. بل نتتبع حركة النفس والباطن، ونسمع اللحن كما يتردد في داخلنا، وهنا تتدخل الذاكرة من حيث هي قوة نفسانية تتبع العمل الموسيقى كله.

الشعر: اعتبر هيجل الشعر أفضل تمثيل وأعظم انتصار يحققه الفن حيث أنه (الشعر) باستطاعته إيصال مشاعر قوية متجانسة . وهو يستخدم العقل، الصوت، لكي يعبــر عن تصورات ومدركات مثالية. بل إشارة إلى ابعد من ذلك. أي إلى مجال الروح. وهنا الشعر يجسد فكرة ملموسة لا غامضة ومجردة كما في الموسيقى والرسم.هذا الشعر الذي هــو أكمل الفنون في رأي هيجل، يقودنا إلى ما بعد الفن وهنا يقول هيجل **<<** إنَّ مهمة الفن الأساسية لا يمكن أن تتحقق تماما من قبله .ليس من شأن الفن أن يعبــر مليا عن المطلــق الذي ليس قابلا لترجمه حسية خالصة. بل يتطلب داخلية التمثيل، وداخلية الفكر الخــالص. هكذا يترتب على الفن أن يتجاوز نفسه، بحكم جدله الداخلي إلى دين أو فلسفة [1]>>

هذا الإعلاء للشعر ليس إلا بداية النــــهاية. إذ أن الروح تجــاوزت التعبير أو التجســيد الحسي عنها. وهذا ما يؤدي إلى الانتقال إلى دائرة الدين. لذا نجد هيجل يقول<< الفن يحمل في ذاته حدودا لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني نحو أشكال تبدو أكثر ملائمة مع المضمون الروحي، هي ذي دلالة الفــــن

---

[1] روجي جارودي. مرجع سابق.ص234.

وقصوره في آن معا. وهو التقييم الوحيد الذي يمكن منحه للفن في أيامنا هذه، إذ لم يعـــد الفن الأوربي بالنسبة لنا السبيل الأفضل لالتقاط الحقيقة. >> [1]

كما اعتبر هذا إعلان من هيجل عن موت الفن، وتحقيقا لنسقه الفلسفي الذي يعتبر أن الفـــن هو المرحلة الأولى من مراحل تحرر الروح، فصار ضروريا أن يتوقف الفن عن إشباع العقل الأسمى، وبالتالي الانتقال إلى دائرة الدين اتساقا مع رؤيته المثالية

.

مخطط لأشكال الفن الرومانسي

الفن الرومانسي:

الدين يحدد المحتوى الفني، كما يفتح الطريق لخبرة جمالية جديدة. إذْ لم يَعُد الإلهي صورة نموذج مثالي. مما يجعله يتَأثر بسمات فـــرد خاص له تاريخ في العالم. كما أن الإلهي روحا صرفا، فالطبيعـــة مجردة من التـــأليه والدنيـــــوي محرر. ويعدو حقلا ممكنا لبحث فني.

أ)-**المحتوى الدين للفن الرومانسي:**

1 - تاريخ الحياة والهوى وبحث المسيح

2- الحب أي العودة الهادئة إلى الذات انطلاقا مما هو غير الذات، وهو الإحساس القابل لان يجعل الروح المطلقة محسوسة.

---

[1] إ.نوكس. النظريات الجمالية. مرجع سابق. ص120.

3- الله حي في مجموعة المسيحيين الأول، وتاريخهم، كتاريخ الاعتـــــراف بالحقيقة. هو أيضا محتوى ممكن للفن

-الأشكال الفنية

1 - الكاتدرائية:وهي الشكل المجرد لهذا المحتوى.

2 - كما يحوز الفن على المواضيع الدينية فمثلا

ا- الرسم البيزنطي يُمثل نماذج صلبة وباردة للمسيح المصلوب المُتألم.

ب- الرسم الايطالي من الصورة الإلهية إلى الصورة الإنسانية

- جيوتو(Giotto) (1266-1337) يُوَجِّه الرسم نحو الحاضر والواقعي، ويُدْخل فيه العنصر الدنيوي

- مــازاكسيـــو(Masaccio) (1401-1428) وفــــرانجليكـــو (Fra Angelico)(1400-1455) عملا من جهة على دقة القولبة وعلى الواضح القاتم ،ومن جهة أخرى على الفــوار الدقيقة لسمات الصورة البشرية.

- القرن الخامس عشر في ايطاليا يدمج في الدين عناصر دنيوية فنجد

- ليونارد(Léonard) (1452 م- 1519م) ورفايل(Raphael)(1483م-1519م) يحققان التوافق بين الداخلي العميق والواقع الحي. ونصل هنا إلى نوع من الكلاسيكية الجديدة

جـــ - الموسيقى الدينية التي تجد محتواها في نصوص الشعرية.

د- الشعر المسيحي للقرون الوسطى

ب)–الفروسية: يشكل المحتوى الدنيوي، يتحدد بأحاسيس ثلاثة:المجد، الحب، الاستقامة.

ج)– الاستقلال الشكلي للخاصيات الفردية : وهو مظهر الالتزام بالنشاط الفني على أرضية الحياة الواقعية، بما في ذلك ما فيها من دنيوي.

1 – استقلالية الطبع الفردي ،وتمثلت في:

–المأساة العصرية والتي أخذت الطبع كموضوع: شكسبير(1564م–1616م)

– ما تبقى فيها الطبائع منسجمة مع ذاتها حتى في الرعب:مكبث (Macbeth) وعطيل (Othello)، ريتشارد الثالث.

– ما تكشف فيها الطبائع عن غناها الداخلي بتأثير ظـروف مناسبة: جولييت(Juliette) في (روميو و جولييت)، مـيراندا (Miranda) في العـاصفـة (la tempête)

–ما يمكن فيها أن تتبارى الطبائع مع الظروف الخارجية بكل حرية : هاملت (Hamlet)

2– المغامرة : وهو لقاء بين الجانب الذاتي والجانب الصدفوي للظروف الخارجية. وتظهر مثلا في الهزلي لدونكيشوت (Don Quichotte)

3– ذوبان الفن الرومانسي:ويظهر في

–الرسم الهولندي في القرن السابع عشر

– الفكاهة والفن العصري، إذ يتميز بنوع من المجَّانية والبراعة والشخصية.

المبحث الثالث:

نـــسق الفنون الجميلة عند هيجل

كانت رؤية هيجل إلى الأعمال الفنية كالنظر إلى أي حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية.على أنها ذات قيمة نسبية، ترجع إلى العصر والحضارة التي أنبتتها، وهذا ما زاد الاهتمام بالمعيار التاريخي والذي يحكم به على الأعمال الفنية. وبالنظر إلى الفترات التاريخية التي ترجع إليها، فنجده يرتب الفنون الجميلة وفق مُجمل مفاهيمه السابقة، ومنه ينظمها في نسق هرمي يرضخ لنظريته الخاصة بتطور الفن. ولهذا يلجأ الكثير من الباحثين إلى عــرض تحليل هيجل لكل فن. وهذا ضمن حديثهم عن كل مرحلة من مراحل الفن. كما نجده (هيجل) يفصل بين العمل الفني وبين العمل البدائي، فيرى أن:

العمل الفني ينطوي على أسلوب(Style). ويَنُّم كل جزء من العمل الفني من فكره، والكلي والروحي.

أما العمل البدائي لا ينتــج وفــق أسلوب ما. كما تكثر فيه التفاصيل الثانوية، وبالتالي لا يبرز الجوهري والكلي، فتبقى الأعمال البسيطة والطبيعية تُمثل مرحلة ما قبل الفن فمثلا العمارة التي تستخدم الكتل الضخمة.[1]

كما تمثل تصنيفه للفنون الجميلة في نسق جعلها تتفاوت في القيمة بحسب ما يستخدم فيــها من مادة، تتفاوت في الكثافة أو في المثالية أو ما تكشف عنه وتوحي به من مضمون ديني وتصورات للإلوهية . وبالتالي فمنهج هيجل في فلسفة الفن والجمال لا يقــوم على أساس تأمــل الأعمال الفنية، واستنتاج سمات عامة للفن. بل يقوم على

[1]أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها). مرجع سابق. ص136،137.

أساس مفهومه لفكــرة الجمال والفن ذاتها. وبالتالي هذا هو نفس موقف أفلاطون إذ أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة، بل من فكرة الجمال ذاتها.[1]

كما يمكن فهم العمل الفني من خلال السمع، والبصر، والتمثل الحسي. وبالتالي فأساس هذا التصنيف هو العلاقة بين الشكل والمضمون في تمثل الفكرة. أي بين الطبيعة الخارجية وبين النفس الإنسانية التي يفصح المطلــق من خلالــها عن الوجود. فجاء تصنيفه للفنون على الشكل الآتي:

1)- العـــمـــارة

هي أول خطوة على طريق الفن، كما أنها أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي. لأنها تقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة. كما أن المادة المستخدمة في هذا الفــن هي المادة الصلبة الخالية من الروح، والتي لا تشكل إلاَّ بحسب قوانين الوزن. وأشكالهــا مستمدة من الطبيعة الخارجية. كما أنها تستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية. ومنه يبين هيجل العمارة عبر ثلاثة تقسيمات وهي:

ا- العمارة المستقلة ب- العمارة الكلاسيكية ج- العمارة الرومنتيكية

أ - العمارة المستقلة: تقوم المدلولات فيها مقام المضامين، حيث تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعة. دون أن تترابط فيما بينهما، بوصفها انبثا قات لذات واحدة. وبالتالي يبقى العمــل الفني هنا مستقل تماما، و يرمز إلى فكرة وحدة الشعب الذي شيدهُ. ويتمثل هذا في الآثار المعمارية الشرقية مثل: برج بابل و معبد بعل.[2]

---

[1]هيجل. مقدمة في علم الجمال، مصدر سابق. ص132.

[2]ستيس ولتر فلسفة هيجل . مرجع سابق. ص230.

ويذكر هيجل كذلك مدينة اكبتانا، ومنشآت أخرى موجودة في مصر كتماثيل ممنون، وأبي الهول والحوائط والممرات. وكلهــا ترمــز إلى قصور مجــردة مختلفــة.

ب- العمارة الكلاسيكية: هي أكثر حرية من القسم الأول. ولكن هذه الحرية نسبية وليست مطلقة، تتحرك في مجال محدود. إذ أن مضمونها في أهداف روحية يأخذ شكلا تعطيــــــه له ملكة الفهم البشري، وتتسم العمارة الكلاسيكية بطول البناء وعرضه وارتفاعه، وفي النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها، وعدد الأعمدة، والفواصل، وتنوع الزخرفة وبساطتها. فالأعمدة تكون دعائم للسقف.

كما يعطينا هيجل أمثلة على تطور المعبد الإغريقي من خلال: الفن الدوري والأيوني والكورنثي.* واعتبر هيجل المعبد الكلاسيكي صورة جمالية تــــــراعي التناغم في العلاقــات والنسب، والعرض والارتفاع. حيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقا مع الأخر.

ج- العمارة الرومنتيكية: تتمثل في الكنائس القوطية. وفي البيت المعزول عن الخارج، والذي يُعبِر عن الروح المسيحي الذي ينطوي على ذاته، وتمثــل هذه الأماكن الساكنة، الهادئة، اللامتناهية. لانهائية الروح وتطلعاتها.

كما يشير هيجل هنا إلى وجود علاقة بين العمارة القوطية والعمارة الإسلامية. في كونهما يعتبرانها أنها الفن الخارجي.

---

* الفن الدُوري نسبة إلى الدوريين، الذين قَدِموا حوالي 1100قبل الميلاد. فسادت بلاد الإغريق عصور مُظلمة لعدة قرون، مع ذلك أسهموا في الفترة البدائية من الحضارة الإغريقية في تقدم العمارة، وصناعة الآنية، وفن النحت.
أما الفن الأيوني فنسبة إلى أيونيا ، إقليم قديم على الساحل الغربي لآسيا الصغرى من مدينة ملطية والتي نشأت فيها أول مدرسة فلسفية في التاريخ (طاليس ،انكسماندر ،انكسمانس)
الفن الكورنثي نسبة إلى كورنثوس إحدى المدن اليونانية القديمة ، حيث كانت مدينة قوية وغنية في عهد الإغريق ومركزا فكريا عظيما . أنظر ستيس ولتر. فلسفة هيجل. مصدر سابق. ص631.

2)-النحت (Sculpture)

مبدأه التعبير عن الفردية. حيث يكون الباطن الروحاني مرئيا. ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح. ويستعمل النحت المادة العضوية التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة. إذ أن الشكل البشري فيه هو التجسيد المادي للتعبير عن الروح. ويعتبر هيجل <<أن الشكل والمضمون هنا يوجدان في وحدة وتوازن كاملين[1]>>

كما يرى انه من مهام النحت تمثيل الإلهي بما هــو كذلك في سكونـــه وتساميه اللامتناهي، والذي يتمتع باستقرار. وليس له شخصية ذاتية غير الملزم بالاختيار بين عدة أفعال أو المفاضلة بين عدة أوضاع، ومنه يحـــاول فن النحت استبعـــاد كل ما هو عارض ومتقــلب في الأشكال، مثل الغضب والدهشة الإنسانية. بإضفائه درجة من الفردية الجوهرية مثل الخيرية، الشرف، الشجاعة، الذكاء النادر..الخ [2]

نلاحظ إمكانية تقديم التوافق بين الخارج الداخل، وهذا ما نجده في النحت الإغريقي، والدور الكبير الذي لعبه في فهم شعراءهم وخطبائهم ومؤرخيهم وفلاسفـــتهم. فمثلا ملازمة فيدياس(Phidias)[*] لبيركليس(Périclès). كما ينقسم النحت إلى عدة مراحل

---

[1] ستيس ولتر. فلسفة هيجل . مرجع سابق. ص633.

[2] إمام عبد الفتاح إمام. هيجليات. مكتبة مدبولي. المجلد الثاني.1996. ص633

[*] فيدياس (490-431ق م)من أعظم نحاتي الإغريق، كلفه لبيركليس بتزيين معبد البارثينون، وتولى الإشراف على بنائه فوق الأكوربول أهم تماثيل زيوس .

ا- المحاولات الناقصة أو بدايات النحت المصري القديم الذي أساسه التجريد، حيث يقول هيجل <<... يبدأ الفن هيروغليفيا. بمعنى انه لا يتألف من إشارات عارضة، بل يشكـــل رسما تقريبيا للموضوع. الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بآخر للتمثل [1]<<

إذا من وجهة نظر ه (هيجل) هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح إلا بشكل رمزي. و يغلب عليه الجانب الحيواني.

ب- النحت الإغريقي: فسح المجال للإبداع الفني، وبالتالي يتحقق المثال الكلاسيكي. أي تتحقق فيه الوحدة بين الداخل والخارج.

ج- النحت المسيحي:يطمح إلى تصوير الألم و أوجاع الجسد والروح والموت، و تصوير الشخصية الروحية الذاتية، والحب. وبالتالي يبقى هذا النحت مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة، ويتمثل النحت عامة في رأي هيجل انه الفن الموضوعي.

3- التصوير أو الرسم

هو أول الفنون الرومنتيكية، وهو يبتعد عن التجسيد الحسي عن طريق سلب المكان . فهو يمزج بين الجوانب الداخلية والذاتية. كما يقوم بتصوير الشخصية في حركتها الحية، ونشاطها المتدفق في لحظة زمانية واحدة.وهذا ما يجعله يعتــمد على السطح(Surface) المــكاني.

ما يسود في هذا الفن صورة العذراء مع طفلها وما توحي به من معاني: الأمومة، والحنان، والنفس والشعور، وهي تعبر عن الحياة العميقة والروحية. وبالتالي يمكن القول أن الرسم المسيحي استطاع أن يحقق الطابع الروحي، وبهذا يختلف عن

[1] ستيس ولتر. فلسفة هيجل . مرجع سابق. ص642.

التصوير المصري القديم. كما يستخدم الفنان في التصوير الضوء والظل كأداة لإظـــهار الداخل . ويستمد فن التصوير موضوعاته من المجال الديني (تصالح النفس الإنسانية مع الله).[1]

رغم ذلك نجد أنَّ بعض الأعمال الفنية تستخدم موضوعات أسطورية. كأعمال كوريجيو* وروبنز** وفي هذا الخصوص يرى هيجل أن الماضي لا يمكن أن يرد إلى الحياة، وأن الطابع النوعي للقديم لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التصوير. ومنه نميز ثلاث صور لفن التصوير

1- التصوير البيزنطي وفيه تصوير نماذج مسبقة ثابتة .

2- التصوير الإيطالي: وهو يقتبس موضوعاته من الميثولوجية الإغريقية .

3- التصوير الهولندي و الألماني: وهنا الفن يتحرر من كل الأشكال الفنية الجاهزة والنمطية.

4- **الموسيقى** (Musique)

يعتمد على تتابع الأصوات والنغمات في الزمان، وبالتالي فهو يخاطب حاسة البصر. وينتفي في الوقت نفسه الانفصال بين العمل الفني ومن يشاهده. كما أن موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة. وهنا يُقر هيجل أنَّ المهمة الأساسية للموسيقى ليست إعادة تكرار الصوت. أو تصوير العالم الموضوعي نفسه . ولكن في نهج معاكس تماما. إنها تُصور حركات النفس العميقة والشخصية، وتبرز روحها الواعية.

---

[1] هيجل، فن الرسم،ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980م، ص64.

* كوريجيو (1489-1534م)رسام ايطالي اشتهر بزخرفة الكنائس ،لوحاته ذات طابع ميثولوجي .

** روبنز (1577-1640م) فنان هولندي من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطرس

كما يلعب الانسجام واللحن تأثير غير عادي على النفس، والتي تنشطر إلى قسمين فتكون موضوعا لنفسها، ثم تعود إلى ذاتها. إذن الموسيقى تحرر الوعي من الطبيعة بدون أي قيد فني (مضمون في مضمون في مضمون)[1]

5- الشعــر

يحمل في داخله سمات كل من المضمون الشكل، فمن جهة ينتمي إلى جانب الـــروح والذاتية والداخلية. ومن جهة أخرى يبقى منغمسا في الفردية ومغلفـــا بالخيال الحسي. ويُعتبر الشعر الفن الكلي لأن مجاله هو ثراء الروح بأسرها. حتى انه يمكنه أن يمسح كل سمات الفنون السابقة له.

ويرى هيجل أن الطابع الخاص للشعر هو التمثل (Représentation) والحدس (Intuition) وهذا للتعبير عن ما هو حق في ذاته من الاهتمامات الروحية. فيجعله يمتلك الخيال الفني لتحويل أي مضمون إلى مضمون شعري.

هنا يميز هيجل الشعر عن النثر في كون القصيدة وحدة عضوية أوهي كائن حي لامتناه. حرية كاملة لا تتحدد إلاَّ بذاتها. ومنه فالشــعر يتصــور موضوعــه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة مقولة الحياة، الكائن الحي...الخ

أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية مثل السبب والنتيجة.[2] ومن خلال ذلك يقسم هيجل الشعر إلى ثلاثة أقسام رئيسية

---

[1] هيجل، فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980م .

[2] ولتر ستيس. فلسفة هيجل. مرجع سابق.ص641.

1 – الشعر الملحمي: هو تعبير عن الحياة القومية للشعب. حيث لا يُمَثل فيه الأبطال فرديتهم. بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال. وهنا يقوم الشاعر بدور الراوي.

2 – الشعر الغنائي : مضمونه الذاتي أي العالم الداخلي ،إذ ينعزل فيه الفرد عن بيئته وعصره. ومادَتُه النفس الجياشة بالعواطف التي تسعى إلى التعبير عن الذات.

3 – الشعر الدرامي أو التمثيل. و يجمع بين العامل الشخصي والفردي. بين الذاتي والموضوعي في آن واحد . وهي أسمى أطوار الفن والشعر.

وهنا يقسمه هيجل إلى ثلاثة أنواع هي:

1- المأساة (Tragédie)

2- الملهاة (Comédie)

3- الدراما الحديثة (Moderne Drama)

إذن الشعر يعبر عن ما عجز عنه الرسم والموسيقى، إذ انه يحتوي على اللفظ (المادة) وهو فكرة (المعنى). أي هو علاقة بين اللفظ والمعنى. الأول مفيد بالثاني والعكس .ومن هنا نجد فهيجل لم ينهي مفهوم الثنائية (الجمالي و الفني). كما أنه لم يَحُل الصراع الناتج بين الشكل والمضمون. بل فتح كثير من الضروب .حيث أننا لا نستطيع أن نصنع فنا إلاَّ من خلال التجربة. أي أنَّ هُناك مادة أو موضوع جمالي في علاقة مع الذات المدركة. تُنتج مفهوم الجمال.

إذن هناك إمكانية لِرُؤية الجمال في الثقافات المختلفة. وهذا على أساس التنوع في الخبرة الجمالية. فمثلا الفن الكلاسيكي يقوم على خبرة جمالية معينة هي أولوية الظاهر الفيزيقي كما وضحنا سابقا.

الفصــل الثـــالث

الفـــن بعــد هيجــل

تقديم:

تمثل علاقة الجميل بالفن (Le Beau et L'artistique)إشكالا حاول العديد من الفلاسفة الحسم فيه. كما أن هذا الإشكال متوارث عن النظريات الميتافيزيقية للفن. فقولنا أن هذا الشيء جميل، هو حكم ينطوي على إثبات علاقة بين شيء ما وبين الجمال. الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية على أساس أنه نشاط إبداعي يـــرتكز على الخبـــرة الجمالية. كما أن الخبرة الجمالية ظاهرة بشرية وهي إحساس جمالي، واكتشاف ما في الكـــون من جمال وتناسق وانسجام وإيقاع، وهذه القدرة الإبداعية موجودة في الإنسان، من خلال تعامله الإبداعي، ومن خلال ما اكتسبه من خبرات جمالية تمكنه من إبداع إبداعاته. ومن خـــلال وعي إنساني و براعة تكتيكية حتى يصل إلى الروعة الإبداعية. كما أن الخلق الفني له شرائط أساسية أهمها.

توافر العقل الخالق عند الفنان ونضوجه، ووعيه بالتقاليد الفنية التي انحدرت إليه من الماضي. وإلمامه إلماما ذوق وإحساس بالأعمال الفنية التي سبقته وعاصرته. كما يتمثل الخلق الفني في كونه عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع ، فمثلا نحن عندما نقرأ قصيدة، لا نهتم بموضوع القصيدة لذاته، وإنما الذي يهمنا هو: كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني؟ وكما رأينا الفنان المبدع لا يحاكي، ولا ينقل، ولكن له قـــدرة على إضافة الجديد وبالتـــالي يميل إلى إنتاج ما هـــو جميل.

انطلاقا من رأي أفلاطون أن المجهود الفردي يمكن أن يصعـــد بفضل التذوق الجمالي إلى عالم المثل يصل هيجل إلى أن الفن يكشف عن طبيعة الروح من خلال الأساليب المختلفة التي تَشَكل بها في الحضارات الإنسانية، ومن أجل هذا يقوم بتصنيف الفنون الجميلة. ولكن بعد هيجل برزت إمكانيات هائلة أمام التعبير الفني، خاصة بعد

الإنجازات العلمية والصناعية، وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، جاءت فلسفة الجمال المعاصرة لتعبر عن الفن المعاصر، فهل بقي مفهوم الفن حبيس المثالية الهيجلية أم تجاوزه إلى رُؤى جديدة؟ وهل اتخذت الفلسفة الهيجلية كانطلاقة جديدة؟ أم رفضت النظرة المثالية الهيجلية ببدائل فلسفية جديدة.

ومنه تفاوتت قدرة المذاهب في تفسيرها للعمل الفني، فنجد مثلا من انطلق من الطرح الهيجلي ليستخلص مفهوم جديد للفن ودوره في الحياة الإنسانية مثلا: الماركسية و الاتجاه الحدسي. أما البعض الآخر فحاول بناء صرح جديد بانطلاقة جديدة في تفسير الفن وإعطائه مفهوما ودورا جديدا وهذا ما نجده مثلا عند نيتشه هيدجر.

المبحث الأول

أثر فلسفة هيجل في الفكر الجمالي

الماركسية (Marxisme)

ليست الفلسفة الماركسية سوى تفسيرا للمفهوم الكلي للطبيعة في واقعها المادي أوالمادية الجدلية* ويتزعم هذه الفلسفة كارل ماركس (Karl Marx)(1818-1883م). والذي ينتـــمي إلى اليسار الهيجلي. كما ينطلق ماركس من نقد فكرة هيجل في اعتقاده أن حركة الفكر و التي يجسدها باسم الفكرة هي مبدعة الواقع. ويعتبر أنها ليست سوى الصورة الظاهرية للفكرة . وبالتالي فهذه الثورة التي قام بها هيجل في الأفكار تُعبر عن الحـــــركة الدائمة. وشمولية التطور والتغيير. وهذا ما يجعل جدلية هيجل جدلية روحية صرفـــة ولهذا فان جدل هيجل مثالي.[1]

كما ينتقد ماركس فلسفة هيجل على أنها نظرت ودرست الفن بشكل مستقل عن الأنشطـــة الإنسانية الأخرى، ويرى أنه لا يمكـــن أن ندرس الفن لوحده. ولكن لا بد من دراسة في محيطه وظروفه. وبالتالي فالجمال يشكل جزءا عضويا من علاقة الإنسان المتكاملة بالمجتمع . ومن هنا نجد أن الفن الماركسي ينطلق من فلسفته المادية، حيث أن النشاط الفني الإنساني ما هو إلاَّ صورة من صور النشاطات الإنسانية. وهي تعبير مادي عن نتاج الإنسان الذي يتطور عبر المراحل التاريخية وسيرها.

كما ينتقد ماركس هيجل في كونه ضل يدور في مستوى البنيان الفوقي و الذي يمثل الجانب الروحي وهنا يشير إلى البنيان التحتي . حيث يعتقد أن هذا الأخير(البنيان

---

* المادية الجدلية هي جوهر الفلسفة الماركسية، كما يُمكن ردها إلى روافد سابقة عليها أو معاصرة لها.
فهي أولا تعتبر ردا علميا على موقف الاشتراكيين الخياليين ،وكذلك على دُعاة المدية الفلسفية والمادية الميتافيزيقية، لاسيما في الفكر الألماني المعاصر .الأمر الثاني هو استخدامها لأسلوب الجدل الهيجلي وتطبيقه على الواقع المادي.
أنظر د محمد علي أبو ريان. الفلسفة ومباحثها. دار المعرفة الجامعية .ط4 .د ت. ص26 .

[1] جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسية . المكتبة العصرية .صيدا بيروت .ج1 .ص43-44.

التحتي) هو أساس. ومصدر الجانب الروحي. كما يشير ماركس انه على الناس أن يحققوا معاشهم أولى من الاهتمام بالجانب الفني. إذ أنَّ هذا المطلب تحقيق المعاش يُدخل الناس في علاقات يسميها علاقات الإنتاج، وهي التي تحدد أسلوب الإنتاج.

كما يُلَخِص ماركس التشكيلات الاجتماعية في عدة مراحل:

المرحلة الأولى المشـــاعية، ثم جاءت العبـــودية (الملكية ملكية السيد للآلة والعبد) لتأتي بعدها الإقطاعية، وتتشكل من قِطاع الأرض. له علاقة بالزراعة وهنا ظل الإنسان مُسخرا لخدمة الإقطاع، بعد ذلك يتحرر هذا العبد ليصبح أجيرا عند الرأسمالي. لتأتي المرحلة التي يُبشر بها ماركس. وهي الاشتراكية الشيوعية. حيث تُصبح الملكية عامة نظريا. إذ أنه بواسطة الملكية تُتَاحُ فرص أكثر.[1]

كما يرى هنا ماركس أن هذا الوجود الاجتماعي هو الذي يُحدد الوعي ويصنعه. فالفنان الذي كان يُنتج ما يريده ذوي الأملاك وليس ما يراه هو. يصبح ينتج ما يراه جميلا فعلا. وهنا إقرار بأنه يجب أن نُعَدل ونُغير. ولا بد أن نُصور الواقع كما هو من اجل تِبيان المآسي والمظالم.

من هنا نظر ماركس للفنان أنه ذو مهمة فعالة في التغيير والتعديل من خلال تبيان و إعطاء صورة لما هو سائد. فكان على الفنان أن يصور المظالم المعاشة. وبالتالي يكون ملتئما بطبقة العمال في المجتمع البرجوازي. ومنه فهو يدافع عن حقوق العمال.[2]

---

[1]جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسية . مرجع سابق .ص45 .

[2]مجموعة من الفلاسفة الصوفيات.علم الجمال الماركسي. تر يوسف حلاق. مراجعة أسماء صالح .دمشق .1968م .ص135-136.

هنا يصـــبح الفن عـــند الماركســـية (ماركس وإنجلز*) أداة وســـلاح من أجـــــل الحرية والمقاومة لطبقة العمال في المجتمع البرجوازي(البروليتاريا)**. والثورة من أجل إقامة المجتمع الاشتراكي. كما أنَّ الماركسية نظرت إلى الفن نظرة مستقلة، ويمكن إيجاز أفكار ماركس الجمالية فيما يلي:

1- يربط تطور الفن كنشاط من النشاطات الإنتاجية الإنسانية بأشكال التطور الاقتصادي والاجتماعي.

2- تصور الجمالي ليس فطريا في الإنسان، بل يعتمد على الإنسان في نشاطه الجمالي المتنوع. حيث تكونت تصوراته الجمالية تاريخيا.

3- للجمال جذور في العالم المادي. حيث انه(الجمال) واقع موضوعي. وخاصة ذاتية. وينشأ مفهوم الجمال حيث يتم التفاعل بين الموضوع والذات .إذا هو موهبة الفنان الذاتيـــــة كإمكانية لخلق فني، ونتيجة موضوعية مادية لهذا التفاعل مع الموضوع.

4- يجب جعل الشعور الجمالي اجتماعيا. ومنه نُغير الواقع تغييرا حاسما ونجعله إنسانيا حقا. وبالتالي يجب الابتعاد عن العمل الفني الذي يشعر فيه العامل

* إنجلز فريدريك فيلسوف وسياسي ألماني .عاش مل بين عامي 1820م-1895م .ومن أهم مؤلفاته : ضد دوهرينج ولودفيج فيور باخ .

** (Prolétariat) اصطلاح استخدم لأول مرة من (Prolitarius) باللاتينية. ليصف أدنى الطبقات الاجتماعية في روما القديمة، ثم أستُخدم في زمن الإقطاع لوصف الطبقات الكادحة الفقيرة. استخدمه كارل ماركس ليعني به الطبقة الصناعية العاملة ،والتي تُوظف طاقتها البدنية لتَحْصيل مجرد لُقمة العيش، إذ لا يَكَادُ يكفيها ما تحصلُ عليه من أجر فليل جدا. كما أنها طبقة محرومة وتعمل على وسائل إنتاج مملوكة لغيرها. لاشيء عندها من حطام الدنيا سوى ما يجري في عروقها من دم الحياة، والقوة العضلية التي تبيعها للرأسماليين المستغليين ولطبقة البورجوازيين كما توصف بأنها طبقة مضطهدة يسودها الجهل، ويحترمها المرض، لا تجد السكن المناسب، شديدة الإتيان للجرائم، منحطة أخلاقيا. ويرى ماركس أنَّ هذه الطبقة موعودة بالثورة، لا تتولى الحكم إلاَّ بالعنف

أنظر عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. مرجع سابق. ص156.

بغُربة، وبعدم رضا. إذ انه لا يُعبر عن تطلعاته. وهذا ما نجده في المجتمع الرأسمالي والبرجوازي.

5- الجمال الحقيقي أساسه الحرية. وهي أهم شرط فيه. كما أنها مصدر الجمال وجوهره، وتعتبر الحرية نتيجة نضـــال طويل، وعمـــلية اجتماعية معقـــدة. ومن هنا يعتـــبر ماركس أنَّ اللذة الجمالية الصادرة عن فن ثوري نضالي، لا تتناقض واللذة الجمــــالية الصادرة عن وحدة الإنسان الروحية مع العالم. إذ أنَّ هدف العمل الثوري الوصول للانسجام الكامل بين الإنسان والطبيعة. كما أنَّ وحدة الإنسان الحقيقية مع الواقع تتم عن طريق التغـــيير الثوري للحياة.

6- موضوع الجمالي هو الكشف عن الأسس الحياتية، المادية والعملية. والتي ينشأ عنها الجمالي. و يُفسَرُ الجمالي هنا من وجهة نظر ثورية متكاملة، وثورية وشخصية. حيث أنَّ كل ما يُحْدِث لذة جمالية إنما هو حر. حق ثوري متطور عضويا، لا يحمل صفات الحيوانية.

كما يُعتبر قبيحا ويُثير الاشمئزاز جماليا كل ما هو مذل، ظالم، قاسي لا ثوري، وما يفســر هذا هو القواعد التي كانت تهدف إليها الفلسفة الماركسية. وهي وضع حد لعبودية الإنسان. وتحريره للوصول به إلى مجتمع حر حقيقي .وهذا بإرساء قـــوانين موضوعية راسخة، ومبدئية، للفن الاشتراكي.

خلاصة القول ما قاله ستالين عن الماركسية << الماركسية هي العلم الذي يقوم بدراسة قوانين تطور الطبيعة والمجتمع. وهي العلم الذي يدرس ثورة الطبقات

المضطهدة المستغلة. كما أنها العلم الذي يصف لنا انتصار الاشتراكية في جميع البلدان، وأخيرا هي العــلم الذي يعلمنا بناء المجتمع الشيوعي.[1]>>

مما سبــق نجد أن الماركسية ركــزت على المضمون، حيث أصبح الفنان في الواقــعة الاشتراكية حبيس الرؤية السيــاسية، كما أصبح الفــن يُستخدم لتصــوير الظلم في كـــل مكان.

الاتجاه الحدسي كروتشي (Croce)

يصرح كروتشي << أن الفلسفة لن تتقدم إلاَّ إذا ارتبطت نوعا من الارتباط بفلسفة هيجل>> [2] فهو يقتفي هيجل في كثير من خطواته حيث يرى أن الفكر هو الحقيقة، وما من حقيقــة غير الفكر. إذا فهما شيء واحد. ومنه فالمعرفة هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته. ويترتب على هذا أن الفلسفة ليست مجردات وإنما هي إدراك للواقع العيني، ومهمتها هي إدراك لحياة الفكر. ويعتبر هذا إقرار بعدم وجود فرق بين الفلسفة والتاريخ. إذ أنَّ التاريخ هو تسجيل لتكشف الفكر عن ذاته، وهذا ما أشار إليه هيجل قبله في ظاهريات الروح.

كما يمضي كروتشي[*] في تحليله ليبين أن الواقع (Réalité) والروح (Esprit) شيء واحد، له نوعين من النشاط، نشاط نظري، وآخر عملي.

1- النشاط النظري للروح: له مظهرين وهما:

---

[1] جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسية .مرجع سابق .ص20-21 .

[2] بنيديتو كروتشي. المجمل في فلسفة الفن ..تر سامي الدروبي . دار الفكر العربي .1947.ص5.

[*] بنيديتو كروتشي(Benedetti Croce) (1866-1925م) مفكر ايطالي، من أبرز علماء الجمال المعاصرين وفلاسفة التاريخ .يُعد علم الجمال عنده مدخلا لفلسفته المثالية قي الروح .تأثر بفيكو وهيجل وماركس وشكسبير. له عدة كتب منها :الحي والميت في فلسفة هيجل سنة 1907م، الاستيتيقا بوصفها علما للتعبير وعلم اللغة العام (Aesthetics as science of Expression and General Linguistic)

أ- مظهر حدسي: وهو مظهر جمالي يتبدي في المعرفة الحدسية ، وأداتها المخيلة ، وغايته الجمال.

ب- مظهر نظري يتبدى في المعرفة المنطقية، أداتها العقل وغايته الحق .

2- النشاط العملي للروح : يظهر في الاقتصاد، ويبغي المنفعة العملية ، كما يستند إلى الرغبة، ويظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة .

هنا نلاحظ أنَّ هذا الترتيب يشبه ترتيب هيجل للحظات تحرر الروح . كما يبين كروتشه أنَّ القاعدة التي يرسو عليها نشاط الروح كله هو الفن، ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح، ومن دونه لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. وهذا لان الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم.

كما أن الإنسان في نظـــر كروتشه كثيرا ما يعتمد على المعرفـــة الحدسية، خاصـــة عند مواجهتـــه لحقائق معينة، لا تحتاج للتعريف أو البرهان. ومنه فمحور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس << حيث يرى انه روحي في الأساس، كما انه منتج للصور، وبالتالي هو نشاط و فاعلية تجري في العقل الإنساني، كما أنه يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات، والصور الخيالية. وبفضل هذه الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي وهو قوام كل الفنون .[1] >>

من هنا فبدون حدس لا يمكن أن تكون الخبرة والوجود والمعرفة قابلة للإدراك، ويلزم عن ذلك ألاَّ يكون الفن ظاهرة فيزيائية، أو واقعة طبيعية.

---

[1] أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال. مرجع سابق .ص178.

كما يرى أنَّ الظاهرة الفنية حقيقة روحية. لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها، وبالتالي فهولا يعطي أهمية للجانب الفيزيقي المـــادي في العمل الفني. بل يؤكد أهمـــية الجانب الفكـــري. ومنه فالفنان يقدم صورة خيالية، أما المتذوق فيقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه .[1]

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه إما حدس خالص، أو حـــدس غنائي (هذا ما يقال عن الشعر والفنون الأخرى كالتصوير، النحت، العمارة، الموسيقى) كما يرى أنَّ الفن يتكون من شعور يتحول إلى صور يمكن تأملها. وبالتالي فالعمل الفني مكون من شكل ومضمون معا. على اعتبار أنَّ المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية الأولى، أما الشكل فهو الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس الغنائي. وفي هذه النقطة يتحول المضمون في العمل الفني إلى الشكل وهذه الفكرة قال بها هيجل.

كما أن الفن هو نظرة تركيب جمالي قبلي. أي انه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان. كما أنَّ الروح الفنية تمزج الاثنين في وحدة واحدة فنية، متسقة. وهي ما يسمى العمل الفني.

كما نجد أنَّ كروتشه حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال إلى الاهتمام بالوسائل التعبيرية. فنجده يرفض تصنيف الفنون و الأنواع الأدبية، ويرجع هذا لاعتباره أنَّ الحدوس فردية وجديدة. فالناقد فنان يحس ما أحسه الفنان، فيعيش حدسه بصورة واعية، وهنا يختلف عن الفنان الذي يكون حدسه بصورة غير واعية .

كما يتمثل اختلاف كروتشه مع هيجل كذلك في قضية التوحيد بين الفن والدين والفلسفة. وهنا يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة . فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو، إذ تعتمد على التصورات الفعلية، وتسعى إلى معرفة ماهية الأشياء.

---

[1] د /زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. مكتبة مصر .1966م.ص234.

أما الحدس الفني غايته تقديم الصورة المثالية بين الواقع و اللاواقع، أي يتنـــاول العالم المرئي (Phénomène). وبالتالي لا يمكن الحكم على العمل الفني بالصواب أو الخطـــأ، بالخير أو الشر. وهنا يثير كروتشي نقطة أخرى وهي رفضه وجود نموذج (Modèle) طبيعي أو صناعي. يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني. وطرح مسألة التمثل التاريخي، أي المتذوق يضع نفسه مكان الفنان، أو يستحضر ظروفه النفسية. أي دراسة العصر والسِّمات الروحـــية المختلفة التي كانت سائدة فيه، والتي عاش فيها صاحب العمل الفني. بعيدا عن سيرة الفنان والعادات والتقاليد التي كانت شائعة.

كما يشير كروتشي إلى وجود صلة بين اللغة والفن، إذ نجده يعرف علم الجمال بأنه علـــم لغويات عام، إذ انه العلم الذي تتصرف عنايته إلى وسائل التعبير(Expression Médéa). وهو أيضا علم فلسفي ، انه فلسفة اللغة ،وهو مرادف لفلسفة الفن.[1] فالتأثيرات الحدسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائما، وكل إنسان يتكــــــلم وفقا للأصداء التي ترددها الأشياء في روحه، ولهذا تتعدد اللغات البشرية نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغات.

ولقد تأثر النقد الفني الحديث برؤية كروتشي للفن والعمل الفني، وهذا من خلال التأكيد على أنَّ العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل. ولكن في نفس الوقت تلقى نقدا بسبب استبعاده جانبا هاما من عناصر العمل الفني. وهو الجانب المادي الميتافيزيقي. إذ لا يمكن تصور وجود العمل الفني بغير أن يتجسد في مادة وسيطة. كما أن الفن حافل بالمشكلات التقنية (Technique).

[1]أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال. مرجع سابق .ص194.

المبحث الثاني

تجاوز فلسفة هيجل الجمالية

- مفهوم الفن في فلسفة (فــ-نيتشه)

يقول فريدريك نيتشه: <<هأنذا أستيقظ من حلم عميق>>[1]

حاول نيتشه نقد كل القيم السائدة والثورة على جل المبادئ الدينية والأخلاقية، وبالتالي كان يريد الانطلاق في خلق قيم جديدة، إذ نجده يطرح مشكلة حقيقة القيمة، كما اعتبر أن الجينالوجيا ليست تاريخا واقعيا يفصل عالم القيم عن الواقع بل تحاول هذه الأخيرة ربط معاني الواقع بالمنظورات والتطلعات التي تعطيها قيمة من حيث هي إرادات متفاضلة، ولتحقيق ذلك انتقد نيتشه الأسس الميتافيزيقية القديمة وهذا من أجل تحرير الفكر من العدمية (Nihilisme) في مختلف صورها وأشكالها.

كما رفض نيتشه أفكار أستاذه شوبنهاور والتي كانت تدعو إلى الزهد وإنكار الحياة،[2]أي أن الوجود بأسره ألم، ولا يمكن للإنسان أن يبلغ الخلاص في هذا الوجود إلا بتخليه عن إرادة الحياة، حيث أنه يقتل الرغبة ويجتث الغرائز من جذورها. كما أعجب نيتشه بموسيقى فاجنر ولكنه كذلك سرعان ما انقلب عليها وقاطعها.

حاول نيتشه التبشير بإمكانات جديدة للحياة، أي وضع قيم جديدة تستند إلى مبدأ الحياة، ومنه يرى أن أصول الفن ومنابع الخلق الإنساني توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية (الحلم و الأغنية)، ومن خلال ذلك حاول أولا وصف حالة الإنسان حينما وجد نفسه وحيدا في عالم لا غاية له ولا معنى له، فكان لزاما عليه أن يحدد لنفسه أولا المعنى والقيم التي بها يستطيع تحديد وجوده وتوجيه حريته، ومنه رأى أن الذات تُضفي على الحقيقة معنى مستمد من رغباتها واتجاهاتها، ومنه فهو(نيتشه) يحاول تأكيد الإرادة الإنسانية.[3]

---

[1]عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي سلسلة الفلاسفة نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975م، ص14.

[2] لورانس جين /كيتى شين، أقدم لك نيتشه، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص13.

[3] جيل دولوز، نيتشه، تعريب أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، الطبعة الأولى،1998م، ص101.

وفي رفضه للميتافيزيقا القديمة يُعدد دولوز أهم الأسباب المؤدية إلى هذا التجاوز وهي كالآتي:[1]

1-اعتبار الميتافيزيقا أنها تعتقد منذ بداية زمانها أن الإمساك بالحقيقة هو التأمل النظري الخالص، والذي يقوم على أسس الفكر الذاتية، وهي أسس تختلف تسميتها بين الفلاسفة، فأحيانا تسمى مقولات قبلية منطقية، كما سميت حسا سليما شَكَّلَ أعدل قسمة بين الناس، ومنه كان الفكر كله مسألة ملكات تُمارس أنشطة وتمارين بشكل طبيعي.

2-كما اعتقدت الميتافيزيقا أن مصدر الخطأ والوهم والضلال ليس من صميم الفكر ذاته وإنما مصدره الحواس أو الأهواء أو قوى الجسد الغريزية، والتي تشوش على العقل فتجعله ينحرف عن الصواب، ومنه كان المنهج مسألة أساسية لكل نظرية معرفة.

3-كما اعتقدت الميتافيزيقا أن الذات وما تتوفر عليه من ملكات كالقدرة والتحليل والتركيب والفهم، أو ما تملكه من مقولات منطقية أساس مجموع الأنشطة التفكيرية المؤسسة للمعرفة، ويحتاج هذا الأساس إلى توجيه عن طريق منهج محدد الخطوات بشكل إجرائي، وبالتالي تجنب التيه والضلال لبلوغ الحقيقة ذات القيمة الكونية في كل زمان ومكان.

من خلال ما سبق لم تقف الميتافيزيقا القديمة عند القوى الفعلية التي من شأنها أن تفسر الفكر وكيف تتأسس المعرفة، وهنا حاول نيتشه إعادة الاعتبار للحسي والشهوي بعدما تجاوزته الميتافيزيقا لصالح العدم، أي إعادة الاعتبار إلى ما تم نفيه. وهنا يتبين رفض نيتشه للديالكتيك الهيجلي وهذا على أساس أنه تبرير للحياة وإخضاعها لعمل النافي، وهذه هي الإيديولوجية المسيحية.[2]

---

[1] لورانس جين /كيتى شين، أقدم لك نيتشه، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص13

[2] جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، الطبعة الأولى، 1993م،ص27.

كما اعتبر نيتشه أن إرادة القوة هي تلك الإرادة التي يستطيع بها الإنسان أن يغير العالم، والفن والعلم والفلسفة صور من الوهم الذي يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه،[1] ومن هذا المنطلق فما هو الفن عند نيتشه؟

اعتبر نيتشه أن الإنسان توصل إلى إنتاج تنظيم وهمي في الفن سماه التراجيديا، قد ظهرت في العالم الأثيني للإغريق، تميزت برؤية لحقيقة الرعب في الطبيعة، والألم الناتج من تحدي الإنسان للطبيعة ومحاولة السيطرة عليها بالحكمة والمعرفة.

كما اعتبر الفن إرادة الإنسان الأسمى التي يُلغي بها المسافات بينه وبين الطبيعة، ليتشبث بها ويعبر عنها في صورتها الأولى قبل أن تشوه من طرف العقل. فالفن نشاط ميتافيزيقي أكثر منه نشاطا خاصا بالفنان وحده، حيث أنه يصوغ ميتافيزيقا جديدة هي إثبات الحياة، إذا الفن تعبير عن الحياة باعتبارها قوى متصارعة، كما هو تعبير عن أخلاق السادة، والفن وحده القادر على تغيير العالم والتبشير بالعالم الجديد. الفن يجعل الحياة ممكنة بل وجديرة بأن تعاش، إنه خلاص ولكن ليس بالمعنى المسيحي طالما أنه ليس هروبا من رعب الوجود وعبثه، أي أنه لا يعني الخلاص بالتعلق بحقيقة ما فوق الوجود الحسي، وإنما بمعنى تحويل رعب الوجود وعبثه إلى مظاهر فنية يكون بموجبها هذا الرعب جميلا، وهذا العبث سخرية وضحكا، وهذا الألم انتشاء.[2]

فالفن في فلسفة نيتشه يحتل مكانة الصدارة، حيث تستدعيه فلسفته بشكل قوي فهو النشاط الميتافيزيقي بامتياز. فهو يتعدى كونه مجرد نشاط خاص بالفنان، ليتحول على يديه إلى منظار للحياة.

كما كان تصور نيتشه للفن تصور مأساوي، يقوم على مبدأين هما أن الفن تعبير عن النزعة الديونيزيسية الجسدية العارمة المفعمة بالنشوة، المحمومة المعربدة قبل ظهور النزعة الأبوللونية العقلية التي تتسم بضبط النفس والاتساق والتناغم والرغبة في التفسير العقلي للكون.هذا التعارض بين الوحدة الابتدائية والتفريد بين الإرادة والظاهر

[1] فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته،ترجمة محمد الناجي،إفريقيا الشرق، لبنان، الجزء الأول، 1998م، ص21.

[2] عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي سلسلة الفلاسفة نيتشه،مرجع سابق، ص164،165.

(الظاهر الجميل)،[1]وهذا التناقض يشكل عنصرا رئيسيا يسري في الفن والحضارة، حيث تمثل هذه الثنائية (الديونيزيسية الأبوللونية)التقابل بين الإسراف والاعتدال، بين القوة والمظهر، بين الفوضى والنظام، كيف ذلك؟

ففي المبدأ الديونوسيسي يتمثل ديونوزيس إله الخمر عند اليونان، والتهتك الحسي والعربدة، ويُقصد هنا الإنسان البدائي الباحث عن وسيلة للعودة إلى رحم الوجود فرارا من سجن الذات، إذ يُحاول عن طريق الموسيقى والسكر بلوغ غاية النشوة الصوفية الجماعية، كما يعتقد هذا الإنسان أن هذه الحالة تحميه من الإحساس بالعزلة، ومن الطبيعة المتقلبة للحياة البشرية، أما أبولون فهو إله الشمس، إله النظام والعقل، يتجسد في حلم الوهم، وهو يُمثل الإنسان المتمدن. أما الإبداع الفني فيكمن في التعبير عن هذا الصراع بدافع مبدأي الإثارة والانفعال المنظم، حيث يتحول العمل العشوائي مع الإنسان إلى فعل موجه يُسيطر عليه.[2]

إن الفنان يرفض رفضا باتا أن تُنتزع منه رموز الحياة الناصعة العميقة، ويقاوم كل المناهج، فهو لا يُبدع في الفن، بل هي الحياة القوية الممتلئة بإرادة القوة والتي تخترق الفنان ليعبر عنها، كما تجعله يبتعد عن ذاتيته، إذا هنا يقترب الفن من روح المأساة، فهناك في أول الأمر ميلا موسيقيا معينا للذهن، لتعقبه بعد ذلك الفكرة الشعرية.[3]

كما يرفض نيتشه كل موسيقى رومانسية إذ يعتبر أنها تسلب العقل صرامته، ومن خلال ذالك رفض التراجيديا القديمة، واستبدلها بالأبرا المعاصرة. واعتبر أن الدراما التراجيدية هي خلاصة الإرادة الديونيزيسية بالصور الأبوللونية.[4]

---

[1]جيل دولوز، نيتشه والفلسفة،مرجع سابق، ص17.

[2]فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته،مرجع سابق، ص130.

[3]لورانس جين /كيتى شين، أقدم لك نيتشه،مرجع سابق، ص16.

[4]أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها)، مرجع سابق، ص157،158.

الفن اندماج لقوة ديونوزيس وجمال أبولون، صراع حتى الموت بين القوى الديونيزيسية بكل ما تحمله في ذاتها من انفلات والذي يشكل تهديدا للاعتدال الابولوني، فالأول كان موسيقيا ليتمكن من التعبير عن اندفاعه وانتشائه، والثاني كان مصورا ليتمكن من التعبير عن انسجامه واعتداله.

كما أن الموسيقى في نظر نيتشه هي الشكل التعبيري الأسمى عن روح المأساة، لأنها الوحيدة القادرة على الجمع بين الحسي والمجرد، وهذا بفضل ما تحتويه من ترنيم وترتيل وتنغيم، فهي تترجم الشهوي والحسي، إنها تترجم ما ليس بعد كلاما وحوارا، وما ليس بعد موضوع تفكير جدلي أو تزهد أخلاقي. ولا يقصد نيتشه الموسيقى المترجمة للأفكار، فهذه لا تتعدى كونها مجرد وجه آخر للكلام والحوار وهو ما يتمثل في الغناء والأوبرالي، إن الموسيقى التي يقصدها نيتشه هنا، هي تلك التي تضعنا وجها لوجه أمام المرعب والهلامي، حيث نجده يقول << يسود هذه الموسيقى، أعني العشق، لذة التسامي، لذة إعلاء شأن الحالات النفسية، إرادة تكثيف الحياة بأي ثمن، التغيرات المفاجئة في الإحساس، الأثر القوي للنتوء الذي يخلقه الظل والنور، تجاوز الإنخطاف والبسيط، كل هذا قد ساد مرة وخلق قوانين جديدة تخص الأسلوب في الفنون الجميلة، ولم يكن ذلك في العصر القديم ولا في عصر النهضة.[1]>>

كما أن الموسيقى تتميز أنها نسخة مباشرة عن الإرادة ذاتها، إنها الوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تقودنا إلى إدراك العالم.

---

[1] فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته،مرجع سابق، ص121،120.

- مفهوم الفن عند هيدجر:

حاول هيدجر تناول التجربة الجمالية من خلال مسألتين مهمتين.

أولا من خلال نقد العمل الفني(هيجل).حيث أنه طرح مفهوم تجاوز الميتافيزيقا كما طرحه هوسرل والذي يُحيل الفلسفة إلى البحث في المعاني والماهيات الخالصة والتي تجد مجالها في الشعور الخالص المطلق، إذ أنه في هذا الشعور المطلق يُمكن البحث عن الأصول الأولية للظواهر جميعا، فظاهرة اللون أو الصوت نجد لها ماهية في الشعور الخالص، وبالتالي فالإحالة هي التركيب الرئيسي في الشعور، إذ أن كل ظاهرة تُحيل شيء وفيها معنى شيء.[1]

كما حاول هيدجر تبيين هشاشة الأرضية القائمة والتصورات المألوفة لفلسفة الفن من خلال الاقتراب من سؤال الكون الذي ظل منسيا في الأنطولوجية التقليدية، ليتوجه بالسؤال إلى البدا هات والعادات الفكرية والمفاهيم وهنا يُركز اهتمامه بالعمل الفني.

ثانيا من خلال دراسته للشعر دراسة تدقيقية. حيث يحاول البحث عن العلاقة بين الفن والحقيقة، أي هل ثمة علاقة بين الفن والحقيقة؟ وهل يجدر أن يكون العمل الفني تجربة في الحقيقة على غرار الفلسفة والدين؟ وهنا نجد أنفسنا أمام نقلة تجعل من الفن خبرة أو تجربة، ليحاول وصفه وصفا علميا دقيقا باعتباره ظاهرة معيشة، كما يحاول الكشف عن ماهية الفن من خلال الرجوع إلى العمل الفني القائم بالفعل في العالم الواقع، وكأن مهمة عالم الجمال هي توجيه الأسئلة إلى العمل الفني للوقوف على حقيقة وجوده الخاصة، ومنه فالعمل الفني هو إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترة.[2]

فالعمل الفني موضوع مادة أمامي، وبالتالي فدراسته للعمل الفني تكون من حيث هو شيء، موضوع جديد، أي العمل الفني يكشف عن نفسه كشيء، وبالتالي يُحول الشيء

---

[1] د محمد علي أبو ريان. الفلسفة ومباحثها، مرجع سابقن ص190.

[2]أنظر صفاء عبد السلام على جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)الناشر منشاة المعارف بالإسكندرية، 2000م، ص 49،50.

كمفهوم معين للحقيقة.ولكن هناك ثلاثة أشياء للشيء المادي عند هيدجر هي أنه: (ظاهرة وجوهر وموضوع)*

إذا الفلسفة الجديدة لها دروب جديدة، ومن هاته الدروب الفن، وهنا لا يُصبح الفن كما كان عند أفلاطون يفسر بمذهب ميتافيزيقي سابق.[1]إذا هو (الفن) وضع الحقيقة في الأثر، وهو حدوث الحقيقة، فالفن يدرس انكشاف الشيء، إذا فالسؤال عن ماهية الفن عند هيدجر يُحيلنا إلى البحث عن ماهية الشيء. فالعمل الفني مع هيدجر يُزيح النقاب عن حقيقة الوجود،أو بالأحرى هو انكشاف لحقيقة الوجود وترك الوجود يوجد، أي تجلي الحقيقة وظهورها في العمل الفني بعدما تكون غامضة ومختفية، إذا فالحقيقة هي أصله، وهي تمتلك القوة التي تمكنها من الانتقال عبر كل الأشكال، ومنه فالفن ينشأ من العمل الفني الأصيل، وهو انبجاس وظهور لعالم هو عالمه ولحقيقة هي حقيقته.[2]

كما يعتبره هيدجر المشروع الشعري القبلي للحقيقة. كيف ذلك؟

يكمن هذا المشروع في طرحه للفن كشيء، ثمّ يُعطي هذا الشيء صيغة جديدة مرتبطة بالقصيدة، ليكون الكلام هو مأوى الوجود ،وبالتالي فهو التملك والحصول كعلاقة تنشأ عنها كل علاقة، وبالتالي فاللغة هنا هي مأوى حقيقة الوجود، أو بالأحرى هي المشروع الفني القبلي والأصلي للحقيقة، ويتوجب من كل هذا لدى هيدجر أن يكون الشعر هو الفن الذي تكون فيه اللغة كشكل متحقق من خلال القصيدة، حيث ينبجس من الوجود كحقيقة وكقوة خلاقة للفيزيسن، وبالتالي فالحقيقة شعرية في ماهيتها، والكلام

---

*الشيء هو ظاهرة قريبة منا كل القرب، قابل للإدراك بوصفه وحدة تتألف بينها المعطيات الحسية، كما أنه جوهر يحمل الصفات والمحمولات،فهو النواة التي تجتمع حولها بعض الخصائص، كما أنه موضوع أي مادة تشكلت تكون دائما موجودة ومصحوبة بالشكل. أنظر صفاء عبد السلام على جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)مرجع سابق، ص 55،56، 57.

[1]أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها)، مرجع سابق، ص36.

[2] مارتن هيدجر، ما الميتافيزيقا، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز محمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، مصر، ط1، 1964م، ص167،166.

المادة الخام للشعر، إذا فالفنان لا يبدع شيئا من عنده، بل يجد اللغة المناسبة لنداء الوجود، حيث يُنصت للوجود من خلال اللغة، إذ هي أداة الإنسان لتحقيق العلانية وإظهار المستخفي، أي تجلي الوجود البشري في العالم الخارجي.[1]

كما أن كل عمل جديد عن اللغة يعتبر كذلك أصيل، والمفهوم الجديد يكون ضمن الوجودية الشاعرية اللغوية، حيث تكمن في أنها القدرة للوعي على إدراك كلما انكشف الشيء، وبالتالي هي نوع من الإدراك الأنطولوجية (الحسي والعقلي معا)، ومن خلا ذلك فالشاعر يختار لغة لا تحدد الشيء، بل تجعله ينكشف، وبالتالي فهو يسمي الأشياء في انكشافاتها، وبالتالي هو الوحيد الذي يستطيع أن يسمي انكشافات الوجود، إذا الفنان يستقدم الحقيقة من طوايا الأرض لكي يذيعها على الناس في شكل العمل الفني.[2]

هنا يبين هيدجر أن في الأثر الفني صراع بين عنصرين رئيسيان هما العالم والأرض، فنجده يقول<< إن وضع العالم، وإنتاج الأرض، سمتان أساسيتان للعمل الفني، وينتمي كل منهما في وحدة هذا العمل[3] >>

إذا ما هو عمل الفن في حل هذا الصراع؟

أولا كان لزاما علينا توضيح معنى العالم والأرض عند هيدجر، فالعالم هو المجال الذي يتم فيه الانفتاح، كما أنه أسلوب محدد للانفتاح يعبر عن علاقات البشر بالوجود، والعمل الفني يفتح انفتاح العالم، أما الأرض فهي إظهار المادة التي صنع منها العمل الفني، أي خلفية فيها يكون سكن الإنسان، كما أنها الأم والمصدر الأصلي أو أساس كل شيء، ومنه فإبداع العمل الفني يكون من خلال مواد معينة(الحجر، الخشب، المعدن،اللون، الصوت، اللغة)، ومهمة الفن تأسيس الوجود من خلال إقامة عالم على أرض هي منبع

---

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص229.

[2]أنظر صفاء عبد السلام على جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)مرجع سابق، ص110.

[3]المرجع السابق، ص78.

كل الإمكانات ودعوتها لأن تصير مستقرا ومسكنا للإنسان. ومنه نجد هيدجر يقول<< العالم انفتاح "يؤسس"القرارات الأساسية في مصير الشعب التاريخي، والأرض هي حضور الانفتاح المستمر وهي في ذلك حجب وانغلاق[1]>>

يرى هيدجر أن فن الفنون هو الشعر، حيث أنه يحتوي كل الفنون الأخرى كالموسيقى، المعمار، التشكيل...الخ. كما أنه يفرق بين الشعر و القصيدة، فالقصيدة هي اللغة البدائية والشعر يأتي بعد القصيدة ويعيد قولها. ولولا الشعر ما كانت قصيدة وما كانت لغة أصلية. والشاعر يقدم لنا مفاهيم حول التصورات، ومنه فالعمل الفني ينبغي ألاَّ يُفهم بوصفه تعبيرا عن مشاعر الفنان، بل هو يجلب الوجود نفسه إلى ضوء الحقيقة، وبالتالي كل عمل فني يتخذ صورة أو انكشاف للموجود.[2]

كما أن الشاعر يربط بين الأفكار وإبداع اللغة، وبالتالي فالشاعر يختار اللغة التي هي أداة لانكشاف الحقيقة.[3]

هنا تتجلى الغاية من الحوار بين الشعر والفكر في بناء سكن للإنسان، إذ يسمح بتشييد كينونة المسكن والذي يتم بواسطة اللغة، ومنه اعتبرت اللحظة الهيدجيرية لحظة حاسمة في تاريخ العلاقة بين الشعر والفلسفة، حيث أنهما صورتان للتعبير عن الوجود، فالشعر صورة للتعبير عن الإمكان، أما الفلسفة فصورة للتعبير عن الآنية، والوجود إمكان وآنية معًا.[4]

---

[1]المرجع السابق، ص80.

[2]جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، مطابع الوطن، 1982م، ص289.

[3] مارتن هايدجر،كتابات أساسية، ترجمة وتحرير إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002م، ص14.

[4] عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، 1982م، ص11.

الخاتمة

الخاتـــــمة

لقد سمحت لنا هذه الدراسة والمتابعة المسحية التاريخية من جهة، والتحليلية من جهة أخرى. إلى اعتبار أن التصور الهيجلي للجمال والفن حلقة هامة. متلاحمة ومتواصلة في تاريخ الفكر الفلسفي عموما. وفي تاريخ علم الجمال خصوصا. هي حلقة متواصلة مع ما سبقها من أفكار جمالية سواء كان هذا عند القدماء الشرقيين وما تميزت به من ابتعاد عن الحقيقة وخضوعها لطابع أرستقراطي متجه اتجاها دينيا اصطبغ بالطابع الروحي. ثم كان داخل الثقافة اليونانية تارة بتجاهل الحقيقة المحسوسة على اعتبارها انعكاس ضعيف وغامض لعالم آخر رائع ومتكامل وهذا مع أفلاطون. وتارة مع أرسطو بالبحث عن الأفكار العامة والعالمية والتي ساعدت على قيام العلوم الطبيعية ووضعت منهجا للتفكير لقرون طويلة. وهناك عدة قراءات تاريخية مختلفة إلى كانط الذي عبر عن نظريته في الجمال من خلال مؤلفه"نقد الحكم"والذي يعد مقدمة لا غنى عنها في علم الجمال، وخاصة باتجاهه للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة. وبالتالي تبين لنا أنه يقدم تحليلا فلسفيا. يؤكد به استقلال ملكة الشعور بالجمال عند الإنسان عن ملكة المعرفة التي تعتمد على النشاط الذهني. وتستقل عن ملكة السلوك الأخلاقي الذي يعتمد على ملكة الإرادة في الإنسان. ومنه يحدد الشروط الأساسية في الحكم على الشيء الجميل.

كما بينت لنا هذه الدراسة كيف تأثر هيجل بهذا الزخم والإنتاج الفكري الوفير في فلسفة الجمال، ليبني طرحا جديدا في ميتافيزيقا الجمال، فيبين أن الفن شأنه شأن الفلسفة والدين في الكشف عن طبيعة الوجود المثالي (عالم الروح). والتي يربطها هيجل بنسقه

من خلال رحلة حضارية طويلة تتجلى الروح فيها من خلال الفنون وعلى مدى الأزمان المتتالية.

كما تبين لنا كيف يسير الفن في كشفه عن حقيقة الروح من خلال الأساليب المختلفة التي يتشكل بها في الحضارات الإنسانية. كما تبين أن هيجل في الأخير يخلص أن كلا من الجمال والفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود. ولقد أتاح لنا هذا التنقيب في مجال الجمال الكشف عن النسق المعرفي الهيجلي وارتباط الفن به. وبالتالي يتضح أن هيجل لم يهدف إلى وضع شروط وقواعد للإنتاج الفني. وإنما سعى إلى معرفة طبيعة الجمال. أي معرفة طبيعة الفن.

كما يتبين أن معرفة حاجة الإنسان إلى النشاط الجمالي تنبع من رغبته في معرفة ذاته، وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه. ومنه فالإنسان في تلقيه للعمل الفني يتأمله دون أن يستهلكه.

كما تبين أن المقصود بالجمال عند هيجل هو الجمال الفني الذي تبدعه الروح الإنسانية. وليس الجمال الطبيعي.

يشدنا هذا الأمر إلى افتراض إن لم نقل الجزم باحتمالية إشكالية تمثل خاتمة آفاق لبحثنا : هل يمكن القول بمرحلة جديدة من الفن بعد صورة الفن الرومانتيكي هي مرحلة الفن الحر؟ ومضمون هذا الفن الحر لا يكتفي بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار، وإنما بقدر تصوير أي شيء يشعر فيه الإنسان بذاته. ويجد فيه حريته المفتقدة، وحين يترك الفنان العنان للخيال الحر، لكي يعطيه المضمون والتجريد والشكل. وهذا مجرد استنتاج نطرحه بعد هذه الصحبة الطويلة مع أفكار هيجل في الجمال والفن.

ملحق

هــيـــــجــل (حياته و فلسفته)

هيجل حياته :

جورج وليام فريد يريك هيجل (1770–1821) نشأ من أسرة ترجع إلى أصول نمساوية. استقر أبوه في اشتتجارت بألمانيا حيث كان موظفا في إدارة الولاية. ولد هيجل بألمانيا (بشتتجارت) في 27 اوغسطس سنة 1770م، تعلم في مدارسها وثانوياتها حتى سنة 1787 التحق بمعهد (توبنجن) الديني سنة 1788 فَقَد أُمه سنة 1787 والتي كان لها اثر كبير في حياته، عُرف بنجابته في الدراسة إلا انه كان متخلفا من حيث الخطابة، تأثر كثير بالشاعر هيلدرن (اكبر شعراء الرومانتكية)، أما زميله الأخر فهو شلنج الذي رفض النزعة الذاتية وإنشاء فلسفة جديدة تجمع بين الطبيعة والروح. محاولة منه إلى إنشاء دين جديد للعالم الجديد، أي عالم الحماسة لإصلاح أحوال الإنسان الذي أبدعته الثورة الفرنسية.

عكف عن الدراسات الكلاسيكية حيث قام بترجمة "متن الأخلاق " لأبكتاتوس، ورسالة لونجينوس وبعض فصول نوكيديس ومسرحيات سوفوكليس ويوريفيدس، وكان لهذا التكوين الكلاسيكي تأثير بالغ في اتجاهات فلسفته فيما بعد خاصة في علم الجمال .

في هذه الفترة كانت الحركة التنويرية قد بلغت أَوُجها فتجاذبت هيجل نزعتان متعرضتان: نزعة التنوير العقلية الخالصة ثم نزعة الثورة للحركة الرومانتكية حيث انشأ مع زملائه ناديا يعمل لبث مبادئ الثورة الفرنسية بين الطلاب، ولكن هيجل لم يكن شديد الحماسة، حتى أنه كان يُنْعت بالشيخ العجوز لأنه كان أكثر اتزانا.

اهتم كثيرا بفلسفة كانط وهيوم مما جعله يبتعد عن النزعة الدوجماطية السائدة عند أساتذته، حصل على الأهلية اللاهوتية بعد تخرجه ولكنه لم يمارس مهنة القسيس بل اشتغل مدرسا خصوصيا 7سنوات وانتقل إلى مدينة برن (Perne) بسويسرا،

وعاد إلى ألمانيا سنة 1797 أين اشتغل بوظيفة مدرس بفرانكفورت ليتمكن من الاتصال المباشر بصديقه هيلدرن وهنا تابع

دراسته السياسية والدينية.

التحق بالتدريس إلى جانب شلنج في جامعة فينا سنة 1801، وفيها ظفر هيجل بإجازة التدريس

برسالة عن أفلاك الكواكب، ثم انتقل إلى جامعة فولسبور، ظل تأثيره على الطلاب محدوداً، فكانوا يعتبرونه كاهن لا يفهمه أحد ،مُبالغٌ في أفكاره.

بدأ إنتاجه الفكري مع أول كتاب له " فينومينولوجيا الروح " الذي صدر عام 1807. حيث حاول فيه تبيين كيف توالت المراحل المختلفة للشعور من مرحلة البدائي الحسي إلى مرحلة الوعي الفلسفي الكامل، الذي فيه يتبين الوعي انه هو و المطلق شئ واحد. بدأ الصراع يشب بينه وبين شلنج لأنه في مقدمة هذا الكتاب نَبَذَ مذهب شلنج، وصارت صداقتهما إلى عداوة.

بعد تعرض مدينة يينا للاحتلال من طرف الجيوش الفرنسية ،مرَّ هيجل بوقت عصيب حتى انه لجأ إلى احد تلامذته "جبلر" ثم إلى صديقه "نيثهامر" كما تلقى العون من "جوته ".عقد قرانه في هذه الفترة وأصبح أب لولدين، ثم اتجه إلى مدينة "هيدلبرج " أين اشتغل بالصحافة وأصبح رئيس تحرير جريدة " بامبرج " سنة 1808 إلى أن وصل إلى جامعة "هيدلبرج "سنة 1816.

عُين أستاذا بجامعة برلين سنة 1817 ومن هنا بدأ سيطُ فلسفته يذيع، وبدأ توافد الطلاب عليه يزيد وهذا من كل أنحاء ألمانيا.

ابتداء من سنة 1823 بدأت الجامعات تدرس فلسفة هيجل، إذا فترة برلين هي فترة نشر الهيجلية في سنة 1831 توفي هيجل اثر إصابته بالكوليرا واعتبرت الكنيسة أن فلسفته خطر على الدين، حيث انه بعد موته لم يُسمح بإلقاء تأبين على ضريحه. من ابرز مؤلفاته حياة يسوع والمذهب الأول فينومينولوجيا الروح، علم المنطق. موسوعة العلوم الفلسفية ، فلسفة القانون ....الخ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية:

1-هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط3. 1988م.

2-هيجل، فينومينولوجيا الروح، ترجمة وتقديم ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة. بيروت. ط1. 2006م.

3-هيجل تاريخ الفلسفة. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام.مكتبة مدبولي، المجلد الثالث، 1997م.

4-هيجل. موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت، المجلد الأول. ط3. 2007.

5- هيجل. الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة،بيروت. 1986م.

6- هيجل، فن الرسم،ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980م .

7-هيجل، فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980م .

المصادر باللغة الأجنبية:

1- Hegel .Aesthetics .lectures on philosophy of Fint Art .Trans by :M knox Two volumes .Oxford University .press 1979 .p 99.

2- Hegel .G W F, On Art In On art ,Religion ,Philosophy , Edited By : J.Glenn.Gray ,Tran bay : Bernard Bosanquet ,Harper Torchboks ,Ny1970 ,.p22

3- Hegel, G.W.F, The philosophy OF History, preface by Charles Hegel, Dover publications, Newyork.USA.1956 .P18

4- Hegel, Leçons Sur L histoire de la philosophie, Traduction J.Gibelin, Gallimard 1970, Tome1, p 99-100.

المراجع باللغة العربية:

1. –ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،1971م.
2. –أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر. القاهرة. 1997م.
3. أميرة حلمي مطر. جمهورية أفلاطون، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة –القاهرة .1994 .
4. أونسيانيكوف. الجمال في تفسيره الماركسي. تر يوسف الحلاق. منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي. دمشق.1968م.
5. أفلاطون. محاورة فايدروس أو عن الجمال، ترجمة د/أميرة حلمي مطر. دار غريب للطبعة والنشر والتوزيع .القاهرة 2000.
6. أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1. بيروت ، 1990م.
7. أرسطو طاليس . فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق:عبد الرحمن بدوي. دارا لثقافة ، ط2. 1973م.
8. إيمانويل كانط. نقد ملكة الحكم . ترجمة غانم هنا. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى. بيروت.2005م.
9. إمام عبد الفتاح إمام. هيجليات. مكتبة مدبولي. المجلد الثاني.1996م.

10. جيرار برا ، هيجل والفن، تر منصور القاضي. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ط1. 1993م.
11. جورج بوليتزر. أصول الفلسفة الماركسية . المكتبة العصرية .صيدا بيروت.ج1. ب ت.
12. جيل دولوز، نيتشه، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1998م.
13. جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، الطبعة الأولى، 1993م.
14. جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، مطابع الوطن، 1982م.
15. د/حسين علي .فلسفة الفن رؤية جديدة. الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر.القاهرة.2005م.
16. د/رمضان الصباغ ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط1 ،الإسكندرية ، 2001م .
17. رمضان بسطاويسي محمد غانم ، فلسفة هيجل الجمالية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1، 1991 م.
18. روجي جارودي. فكر هيجل. ترجمة إلياس مرقس.دار الحقيقة. بيروت. ط2. 1983م.
19. زكريا إبراهيم. مشكلة الفن. مكتبة مصر. 1976م.
20. د /زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. مكتبة مصر .1966م.
21. كروتشه بنيديتو. المجمل في فلسفة الفن ..تر سامي الدروبي .دار الفكر العربي .1947م.

22. لوفَافر هنري، في علم الجمال، تر:محمد عيناني. دار المعجم العربي، بيروت، 1954م.
23. لورانس جين /كيتى شين، أقدم لك نيتشه، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
24. مجموعة من الفلاسفة الصوفيات.علم الجمال الماركسي. تر يوسف حلاق. مراجعة أسماء صالح .دمشق .1968م . ص135-136.
25. مارتن هايدجر،كتابات أساسية، ترجمة وتحرير إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002م.
26. مارتن هيدجر، ما الميتافيزيقا، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز محمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، مصر، ط1، 1964م.
27. محمد علي أبو ريان. الفلسفة ومباحثها. دار المعرفة الجامعية. ط4. د ت.
28. نوكس، النظريات الجمالية (كانط –هيجل –شوبنهاور)،تر :د/محمد شفيق شيا ،منشورات بحسون الثقافية، 1985م.
29. صفاء عبد السلام على جعفر، هيرمينوطيقا (الأصل في العمل الفني)الناشر منشاة المعارف بالإسكندرية، 2000م.
30. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، الطبعة الأولى. 1996م.
31. عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي سلسلة الفلاسفة نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975م.
32. عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، 1982م.

33. علي أدهم، فصول في الأدب والنقد والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979م.
34. علي عبد المعطي محمد، و د/ راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.
35. عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، 1982م.
36. عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، 1982م.
37. غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية، جروس بريس ،طرابلس لبنان ،ط1، 1996م.
38. سناء خضرة، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر،ط1 ،2004م.
39. ستيس ،فلسفة هيجل ،تر:إمام عبد الفتاح إمام ،العدد الرابع ،دار التنوير بيروت ،عام 1972م.
40. فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته،ترجمة محمد الناجي،إفريقيا الشرق، لبنان، الجزء الأول، 1998م.
41. هاوزر أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ ،تر:فؤاد زكريا، مراجعة أحمد حاكى، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة 1998.

المراجع باللغة الأجنبية:

1-Friedrich .GWEISS (Ed) Beyond Epistemologies, New Studies in philosophy of Hegel, Mortinus nujhoff, The Hague, 1975, p374

المعاجم والموسوعات:

1- جيرار جيهامي، موسوعة مصطلحات فلسفية عند العرب، مكتبة لبنان. ناشرون. ط1. 1998م، ص 201.

2- صليبا جميل ،المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت. ج2، 1971م.

3- د/عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ج2،ط1، 1984م.

4- مصطفى حسيبه، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م.

5- عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ،مكتبة مدبولي ،القاهرة. ط3 ،2000م.

6- أندري لالاند، موسوعة الفلسفة، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، باريس، الطبعة الثانية،2001م.

7- مراد وهبة ، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.

8- روزنتال يودين، الموسوعة الفلسفية. تر سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.1984م.

9- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج3، ط3، بيروت، 1994م،

10- A.LLande. « Vocabulaire. Technique et critique de la philosophie », P.U.F . Paris .5 éd 1947 (Article ;Art ;)p77.78.

فهرسة البحث

فـــــــــهرســــــــــة البحـــــــــــث

الفصل الثاني: الفن عند هيجل

الفصل الثالث: الفن بعد هيجل

الجمالي والفني عند هيجل

الطالب: بوروينة محمد
المشرف: الدكتور ڤواسمي مراد
عنوان المذكرة: الجمالي والفني عند هيجل
تخصص فلسفة الثقافة والجمال

ملخص رسالة الماجيستسر

حاولنا في هذا البحث المتواضع التطرق لرؤية تطور الفكر الجمالي من خلال شرح وتشريح الجمال والفن كما قدمه هيجل الفيلسوف المثالي الذي استوعب وحلل كل الأفكار في تاريخ الفن، وأشكال إبداعات الفن، فاعتمدنا منهجا ثنائيا، يتميز بصبغة تاريخية من جهة، وبصبغة تحليلية من جهة أخرى، كما كانت إشكالية بحثنا هذا ما الذي يحدد الآخر الفن أم الجمال ؟ وما هو تصور هيجل للفن والجمال؟

كما ترتبت عدة تساؤلات جزئية لا تقل أهمية أثناء عملية تبيين التصور الهيجلي الخالص لعلاقة الفن والجمال، وهي كالتالي ماهي أبرز القراءات التاريخية للفن قبل هيجل؟ ثم ماهي أبرز المناهل التي أخذ منها هيجل في فكره الجمالي؟ وما هي أبرز خصائص فكرة هيجل الجمالية؟ كيف فهم هيجل مسائل الفن المعاصر لزمانه ؟ وما هي منابع فكره الجمالي؟وما هي إمكانات فلسفة الفن الهيجلي ؟ أي كيف وظفت التصورات الهيجلية في الفكر الجمالي بعد هيجل؟ وللإجابة على هذه التساؤلات تمّ تقسيم البحث إلى ثلاث فصول أساسية، أولا مرحلة تأسيس ما قبل هيجل وتطور مفهوم الجمال والفن من خلال قراءات تاريخية حتى فترة كانط، ثم انتقلنا إلى بلورة الفكرة في الفصل الأول من خلال التصور الهيجلي للجمال وتبيين الفرق بين الفن والجمال. وحاولنا في الفصل الثاني تبيين التصور الهيجلي الخالص للفن وهل هو تصور منفصل عن التصور الأفلاطوني والأرسطي؟ وكيف يعبر الفن عن المطلق؟ من خلال تبيين أنماط الفن عند هيجل وتصنيفه للفنون الجميلة، لنخلص للفصل الثالث إلى إمكانات فلسفة الفن الهيجلي من افتراضات وانتقادات. من خلال عدة قراءات.

كلمات مفتاحية:

الجمال؛ الفن؛ الجمال الطبيعي؛ الجمال الفني؛ الفكرة؛ الروح؛ الفن الرمزي؛ الفن الكلاسيكي؛ الفن الرومانسي؛ الحقيقة؛ المثالية؛ الوجود؛ المجرد؛ المثل الأعلى؛ الجدل؛ الفنون الجميلة.